Universidad Politécnica de Madrid
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

OBJETOS TENACES
Adaptive Reuse en Meatpacking, 1970–1985.

Tesis Doctoral

Juan Ruescas Baztán, Arquitecto

2016

Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

OBJETOS TENACES
Adaptive Reuse en Meatpacking, 1970–1985.

Juan Ruescas Baztán, Arquitecto
Juan Navarro Baldeweg, Profesor Emérito
Emilio Tuñón Álvarez, Profesor Titular

2016

Tribunal nombrado por el Magfco. Y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día de de

Presidente: D. FRANCISCO JARAUTA MARIÓN

Vocal: D. FERNANDO ESPUELAS CID

Vocal: D. LUIS ROJO DE CASTRO

Vocal: D.^a DENISE R. COSTANZO

Secretario: D. ANTONIO JUÁREZ CHICOTE

Suplente: D. SANTIAGO DE MOLINA RODRIGUEZ

Suplente: D.^a ALEXANDRA STAUB

Realizado el acto de defensa y lectura de la Tesis el día 15 de enero de 2016, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Calificación:

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

OBJETOS TENACES

Adaptive Reuse en Meatpacking, 1970–1985.

Bell Telephone Laboratories, Nueva York, 1934. Tom Starkweather & The New York Times.

Índice

<i>Abstract — español, inglés</i>	V, VI
<i>Introducción — español, inglés</i>	IX, XII

Capítulo 1. WESTBETH

1.1. Indeterminación	2
1.2. Adherencias inmateriales	9
1.3. Renovación por destrucción	14
1.4. Idoneidad	21
1.5. Versatilidad	28
1.6. Polisemia	33

Capítulo 2. THE HIGH LINE

2.1. Entropía & ruina	38
2.2. Ruptura de vínculos	44
2.3. Suspensión	48
2.4. Proyectos posibles	56
2.5. Simulación	65
2.6. Hiperrealidad	73

Capítulo 3. CHELSEA MARKET

3.1. Reconfiguración	80
3.2. De un todo a otro todo	87
3.3. Alquimia	95
3.4. El Signo	99
3.5. El Índice	109

<i>Conclusiones — español, inglés</i>	117, 126
---------------------------------------	----------

<i>Bibliografía</i>	135
<i>Resumen inglés</i>	139
<i>Apéndice — planos</i>	

Abstract

OBJETOS TENACES versa sobre la práctica del *adaptive reuse* (la “reutilización adaptativa”, la reconversión) explicado a través del fenómeno de ruptura, suspensión y reconfiguración de vínculos que el objeto arquitectónico tiene con respecto a su medio económico, sociocultural, normativo y de *utilitas*. Se trata de un fenómeno en tres fases, muy próximo al mecanismo empleado por el *readymade* y por el *display*, que en arquitectura parte de la crisis que supone un cambio de circunstancias, un desarraigo del objeto respecto de su ámbito anterior. El mecanismo tiene vocación de intervención mínima, desde un posicionamiento actual que comprende el mundo construido como una realidad “ya hecha”, y donde las operaciones de proyecto son acciones de transformación que llevan de una situación de obsolescencia a otra de vigencia renovada, es decir, de una realidad completa a otra igualmente completa.

Para ello, la investigación se sirve de tres ejemplos de un mismo entorno geográfico (el área en torno a *Meatpacking*, en el lado oeste del bajo Manhattan, Nueva York) y temporal (las últimas décadas del siglo XX, en las que los casos se solapan a pesar de tener desarrollos cronológicos diversos). *Bell Telephone Laboratories*, *The West Side Improvement* y *The National Biscuit Company*, reconvertidos a *Westbeth*, a *The High Line* y a *Chelsea Market*, construyen juntos el argumento por suma de conceptos, por adición de fenómenos, estudiando las cualidades y las circunstancias que hacen posible la continuidad de las estructuras, es decir, su supervivencia.

El texto forma un corpus que proporciona algunas de las claves del objeto denominado como *tenaz* a través del análisis sincrónico del antes y el después de su puesta en crisis. A tal efecto, se exponen una serie de figuras razonadas entre las cuales figuran el *lijado del barniz*, los *hilos compartidos*, la *máscara*, la *momificación* y la *vitrina*, el *punte sobre le desfiladero*, el *enfriamiento*, o las *reliquias*, *incrustaciones* y *adherencias*, todas ellas encaminadas a explicar el proceso de renovación del artefacto como un cambio en el sentido, en el significado, y no tanto en lo material.

Entre las consideraciones de la tesis está, por un lado, el carácter relativo del término *tenacidad*, concepto que define a los objetos que se encuentran y se reconocen en su idoneidad, que tienen capacidad de adaptación, y que precisan finalmente de grandes dosis de pragmatismo para su reconfiguración, siendo todas éstas condiciones necesarias pero sólo suficientes a posteriori. Por otro lado, el texto reflexiona acerca del intangible que comparten todos los objetos así llamados y que consiste en la condición, quizá formidable, de ser reconocibles por parte de los sucesivos intervinientes de su historia, convencidos de que su renovación supone una oportunidad; su desaparición, una pérdida. Finalmente, la investigación apunta hacia el concepto de anacronismo como justificación para los objetos que se demuestran adaptables a épocas sucesivas, y que encajan en el tiempo de forma compleja.

Abstract

TENACIOUS OBJECTS deals with the practice of the *adaptive reuse* explained by means of the phenomenon of rupture, suspension and reconfiguration of links that the architectural object has vis-à-vis its economic, socio-cultural and regulatory environment, and its *utilitas*. It is a phenomenon structured in three stages, very close to the mechanism used by the *readymade* and by the *display*, which in architecture arise from the crisis that leads to a change in circumstances, an alienation of the object regarding its previous environment. The mechanism aims to the minimum intervention, from a current positioning which understands the world built as a reality “already made”, and where the operations of the project are transformative actions that take us from a situation of obsolescence to a situation of renewed validity, that is, from a complete reality to one just as complete.

For this purpose, the research makes use of three examples in the same geographical area (the *Meatpacking District*, in the Lower West Side of Manhattan, New York) and the same period (the last decades of the 20th century, in which the cases overlap in spite of their diverse chronological developments). *Bell Telephone Laboratories*, *The West Side Improvement* and *The National Biscuit Company*, reconverted into *Westbeth*, *The High Line* and *Chelsea Market*, make up, together, the argument as a sum of concepts, and addition of phenomena, studying the qualities and circumstances which make the continuity of the structures possible, that is, their survival.

The text forms a corpus that provides some of the keys of the so-called *tenacious* object by means of the synchronic analysis of before and after its crisis. To this end, a series of reasoned figures is presented, including the *sanding of varnish*, the *shared threads*, the *mask*, the *mummification* and the *display cabinet*, the *bridge over the gorge*, *cooling*, or the *relics*, *incrustations* and *adherences*, all of them aimed at explaining the renovation process of the artifact as a change in the sense and the meaning, rather than the material.

The considerations of this dissertation include, on the one hand, the relative nature of the term *tenacity*, a concept which defines the objects found and recognized in their suitability, that are capable of adapting and which finally require large doses of pragmatism for their reconfiguration, all these conditions being necessary but only sufficient a posteriori. On the other hand, the text reflects on the intangible shared among all the so-called objects, and which consists of the condition, perhaps extraordinary, of being recognized by the subsequent interveners of their history, convinced that their renovation represents an opportunity; their disappearance, a loss. Finally, the dissertation studies the concept of anachronism as a justification for the objects that prove to adapt to subsequent periods, and which fit in time in a complex manner.

OBJETOS TENACES

Introducción

Looking South from 33rd Street, Fog Lifting, Joel Sternfeld, 2000. (STERNFELD 2012. 17)

INTRODUCCIÓN

Demuestra la historia que las estructuras tienden a sobrevivir a sus funciones. Desde el Templo de *Portunus*, o el Teatro de *Marcello* de Roma, el Palacio de Diocleciano de *Spalato*, o *Hagia Sophia* de Constantinopla, hasta el veronés *Castelvecchio*, el Hospital General y de la Pasión madrileño, la Estación parisina *d'Orsay*, o el *Bankside Power Station* londinense, nada tiene de nuevo que un objeto arquitectónico cambie de función. Son muchos los motivos por los que una preexistencia sobrevive al cambio de uso, pero sus cualidades de permanencia únicamente lo son *de facto*.

En el contexto del último siglo, un tipo de estructura destaca por encima de las demás en su capacidad de ser reutilizada para un fin distinto del originario: la industrial. Son las antiguas fábricas, los complejos de producción y sus infraestructuras asociadas las que admiten una mayor variedad de nuevos programas mediante transformaciones demostradamente factibles. Sin las restricciones conservadoras que en otras arquitecturas inhiben la reconversión y con una abundancia de espacio neutro disponible, son pocas y muy concretas las características que definen el espacio industrial que, logrando mudar de uso conservan buena parte de su corporeidad.

Como en tantos otros lugares de la primera mitad del siglo XX, la industria de la ciudad de Nueva York sufre un cambio de modelo geográfico y productivo causado por la conjunción de avances tecnológicos y desarrollos infraestructurales resultando en la deslocalización de gran parte de las fábricas de la isla. *Meatpacking*, barrio occidental del bajo Manhattan que mira al río Hudson, es buena prueba de ello. En su entorno se dejan atrás notables ejemplos de edificaciones con un pasado industrial que la ciudad debe absorber. De entre ellos, tres son los casos que se estudian, cercanos en lo geográfico pero también en su antigüedad: *Bell Telephone Laboratories*, desde hace cuatro décadas casa de artistas de *Westbeth*; *The West Side Improvement*, desde hace pocos años el celebrado parque elevado conocido como *The High Line*; y *The National Biscuit Company*, en la actualidad *Chelsea Market*, uno de los centros de restauración más visitados de la ciudad.

Son tres intervenciones con el mismo origen: la crisis de un cambio de circunstancias. Son tres casos de *adaptive reuse*, la extendida práctica que se analiza aquí en su vocación de intervención mínima, no sólo en aras de una eficiencia económica o energética, sino también desde el entendimiento de que las permanencias son portadoras de intangibles que de otro modo se perderían. Operar transformaciones sobre el objeto sin que éste deje de ser él mismo significa operar sobre las condiciones de su estar-en-el-mundo. Desde este punto de vista se aborda la metamorfosis como un fenómeno de *ruptura*, *suspensión* y *reconfiguración* de los vínculos que lo unen con su medio, pues es en función de estos vínculos que el objeto adquiere, pierde y restablece su razón de ser y su sentido. Y, desde su grado de intervención (la proporción y alcance de lo que se mantiene, se elimina o se aporta), se entiende el éxito o el fracaso del proyecto que define no sólo la forma de devolver el objeto a la realidad, sino el modo de lograrlo manteniendo su historicidad.

Dos tiempos de un mismo objeto: así se explican los tres proyectos que articulan las condiciones de uno y otro momento. Los tres se apoyan en cualidades y circunstancias diversas que en absoluto garantizan *a priori* la continuidad de lo construido, pero que sí pueden servir para esclarecer los motivos de haberlo logrado, cada uno en su particularidad.

+ + +

Washington and West 13th Street, Brian Rose, 1985. (Rose, 2014. 8)

INTRODUCTION

History shows that structures tend to survive their functions. From the Temple of *Portunus*, or the Theatre of *Marcellus* in Rome, the Palace of Diocletian in *Spalatro*, or *Hagia Sophia* in Constantinople, to the Veronese *Castelvecchio*, the *Hospital General y de la Pasi3n* in Madrid, the Station *d'Orsay* in Paris, or the Bankside Power Station in London, there is nothing new about an architectural object changing its function. There are many reasons why a pre-existence survives the change in use, but its qualities of permanence are only *de facto*.

In the context of the past century, a type of structure stands out from the rest in its ability of being reused for a purpose other than that for which it was intended: the industrial. The old factories, the production complexes and their associated infrastructures are the structures that accept a wider range of new programs through transformations that have shown to be feasible. Without the conservative restrictions which in other architectures inhibit reconversion and with abundant neutral space available, there are only a few and very specific features defining the industrial space which, while managing to change its use, preserve most of its corporeality.

As in so many other places of the first half of the 20th century, the industry of the city of New York suffers a change in geographical and production models caused by the conjunction of technological and infrastructural developments resulting in the relocation of many of the factories in the island. *Meatpacking District*, a neighbourhood in the Lower West Side of Manhattan that faces onto the Hudson River, is a good evidence of this. In its surroundings, outstanding examples of buildings with an industrial past which the city must absorb are left behind. Three cases are studied in this dissertation, geographically close but also with regard to their age: *Bell Telephone Laboratories*, for the last four decades *Westbeth's Artists Housing*; *The West Side Improvement*, since the last few years the celebrated elevated park known as *The High Line*; and *The National Biscuit Company*, currently *Chelsea Market*, one of the most visited food courts in the city of New York.

These are three interventions with the same origin: the crisis of a change in circumstances. Three cases of *adaptive reuse*, the widespread practice which is analyzed in this dissertation in its vocation of minimum intervention not only in the interest of economic or energy efficiency but also from the understanding that permanencies are carriers of intangibles which would otherwise be lost. To operate transformations on the object without changing it means to operate on the conditions of its being-in-the-world. Metamorphosis is approached from this perspective as a phenomenon of *rupture*, *suspension* and *reconfiguration* of the ties that connect it with its environment, as it is based on these ties that the object gains, loses and re-establishes its *raison d'être* and its meaning. And it is from its degree of intervention (the proportion and the scope of what is maintained, eliminated or provided) that the success or failure of the project is understood, which defines not only the way of returning the object to reality, but more importantly, how to achieve this without altering its historicity.

Two moments of the same object: this explains the three projects studied which articulate the conditions of both moments. The three are based on a variety of qualities and circumstances which by no means guarantee *a priori* the continuity of the building, but which may serve to clarify the reasons for having achieved it, each in its particularity.

+ + +

Capítulo 1. WESTBETH

Westbeth Artist Community in the West Village, Leonard Freed, Magnum Photos, 1970. (DAHL 2014. 322)

1.1. INDETERMINACIÓN (*El Loft*)

El *loft* del siglo XX nace implícito en la fábrica del XIX. No es extraño que la “casa de artistas” de *Westbeth* encuentre hospitalidad en un complejo industrial recién abandonado como el de *Bell Telephone Laboratories* si se observa que las cualidades que fundamentan el nuevo *tipo* son inherentes a las condiciones de la fábrica como estructura de producción.¹

A pesar de la gran proliferación de *viviendas-taller* que se da de forma espontánea en la isla de Manhattan durante la década de los años 60,² su uso como residencia es irregular desde el punto de vista normativo en 1966, año en el que los laboratorios abandonan el conglomerado industrial de la manzana 639 del bajo Manhattan.³ A pesar de ello, el proyecto de *Westbeth* apuesta por una solución que pueda finalmente ser compatible con

¹ S. Giedion encuentra trazas de la planta libre —que la modernidad reinventa— en la École Polytechnique de París de 1794, y en la emergencia de las construcciones industriales, introduciéndose en el discurso arquitectónico a través de Frank Lloyd Wright en la casa Isabel Roberts de 1907, y en el del movimiento moderno por medio del sistema *Dom-ino* de Le Corbusier de 1915 (S. Giedion. *Space, Time, and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1967. Págs. 363–368, 405, 523. Citado en Per-Johan Dahl. “The Story of Westbeth: discovering the abstract lines of an artists’ colony” en *The Journal of Architecture*, 19:3, 2014. Pág. 315.

² El propio Richard Meier tiene experiencia con el diseño de *lofts* previa al proyecto de *Westbeth*. Como ejemplos, los que realiza para Frank Stella y Barbara Rose (1965), o para William Rubin (1966). Robert A. M. Stern, T. Mellins, D. Fishman. *New York 1960: Architecture and Urbanism between the Second World War and the Bicentennial*. The Monacelli Press, New York, 1995. Págs. 74, 272.

³ “Despite dramatic disputes and numerous variances, the call for legalisation failed to result in a zoning amendment: thus loft development remained ilegal in 1967.” Per-Johan Dahl. “The Story of Westbeth: discovering the abstract lines of an artists’ colony”. *Op. cit.* Págs. 305–328.

la legislación, entendiendo que la ocasión es idónea para dar respuesta a una nueva forma de vida que muchos artistas y sus familias ya practican. La ciudad de Nueva York es el lugar de esta corriente en ebullición. Per-Johan Dahl describe el fenómeno de aquellos años:

Lower Manhattan has often been credited as the birthplace of the modern loft. Surfacing in the post-Second World War period as a grassroots revolt on the principles of Modernist city planning, the idea of erasing the separation between living and working through loft dwelling boomed in the 1950s when artists began to violate building and zoning codes more frequently by taking up residence in the outmoded manufacturing spaces they acquired for the purpose of art production. Illicit throughout the 1950s, debates on legalisation grew strong in the early 1960s when City authorities intensified the eviction proceedings against loft dwellers.⁴

Un “método para la vida moderna” es la expresión que utiliza Rem Koolhaas para referirse a los nuevos modos de habitar derivados del *Manhattanismo*⁵ y que tienen en la comuna su principal referente. Es esta forma de ocupación, en su carácter de infraestructura colectiva, lo que primero hace asequible la instalación en la ciudad de muchos artistas, y lo que después contribuye a la legalización y a la normalización del uso híbrido de tantos edificios industriales en desuso.

Como se verá, *Westbeth* logra dar este paso, convirtiéndose en el primer edificio americano de *lofts*, y abriendo el camino a incontables intervenciones —como la del *Chickering Piano Factory* de Boston reconvertida en el *Piano Craft Guild* en 1974— que hoy asimilan con naturalidad el espacio de producción industrial reconvertido a espacio de creación artística.⁶

La adopción que los artistas hacen de estos espacios —bien por apropiación, bien por instalación provisional— tiene que ver también con la falta de separación entre vida y obra, y con los estrechos lazos que se forman entre los ambientes y las acciones que en ellos se desarrollan según esta forma de vida. Juan Navarro Baldeweg ejemplifica este *fenómeno* en el taller parisino de Brancusi de principios del siglo pasado:

Habitar y habitación son dos caras de un mismo fenómeno: hay una mutua dependencia, una circularidad entre ambas, y la arquitectura debe siempre considerarse simultáneamente en esta doble vertiente. Reserva, simplicidad, continuidad y concentración caracterizan la existencia de

⁴ Per-Johan Dahl. “The Story of Westbeth: discovering the abstract lines of an artists’ colony”. *Op. cit.* Pág. 305.

⁵ El término “Manhattanismo” es acuñado por Rem Koolhaas en su “Delirious New York” de 1978. En referencia a la comuna, el autor escribe que “Its inhabitants pool their investments to finance a collective infrastructure for the “method of modern living”. Rem Koolhaas. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. The Monacelli Press, Nueva York, 1994 [1978].

⁶ “After almost two decades of attempts to legalise joint live and work spaces in Lower Manhattan [...] the special district zone that permitted Westbeth Artists’ Colony was approved by the New York City Department of City Planning on 13th March, 1968. [...] the New York City Department of City Planning approved the first loft building in the USA.” New York City Department of City Planning. *City Planning Resolution — 33 (CP-20183)*. New York City Department of City Planning, Nueva York, 13 de marzo, 1968. Pág. 198.

Brancusi. El Diálogo entre su modo de vida y las obras producidas, entre la preparación para el trabajo y la contemplación de los resultados, constituye un fenómeno unitario extraordinariamente intenso.⁷

Esta *unidad entre forma y modo de vida* a la que se refiere Navarro Baldeweg se hace posible en el caso de *Westbeth* por la neutralidad del espacio que el proyecto de Meier ambiciona, logrando dejar cada una de las *viviendas-taller* libres de particiones interiores, de distribución, o de jerarquía. Exceptuando los cuartos húmedos, cada artista es libre de subdividir un único espacio según sus necesidades de vida y trabajo, sirviéndose de los elementos de almacenaje modulares con el que el proyecto dota a cada *loft*.⁸ El proyecto de reconversión logra mantener así la débil caracterización del pasado industrial del complejo, permitiendo configuraciones contingentes según los usuarios y sus distintas etapas creativas. Como en la relación que existe entre una galería y las exposiciones que en ella se suceden, el cambio en las viviendas-taller es posible por contraste con el *fondo duro* que supone cada volumen interior caracterizado únicamente por lo esencial, la luz natural, los accesos y los paños protagonistas. Dentro de ese invariante, la indeterminación programática y la ausencia de cualificación espacial *a priori* procuran un espacio maleable en función de la actividad. Éste queda entonces pautado únicamente por los hechos, los de la producción, en este caso artística. En este *continuum* espacial en el que no se distingue ya entre vida y arte, la falta de regulación funcionalista que identifica espacio con uso se convierte en una desintegración también de los límites temporales; la domesticidad se vuelve independiente de horarios e intimidades. Iñaki Ábalos describe así el nuevo paradigma habitacional hecho posible por el legado industrial:

El *loft* será básicamente una casa taller de gran superficie y gran volumen de aire, normalmente alquilada por precios muy bajos, instalada en un espacio industrial o un almacén generalmente de finales del siglo XIX y situado en un lugar céntrico, deprimido económicamente, en el que en principio se funden sin solución de continuidad el ámbito privado y el laboral. Un *loft* es, en origen, una porción de suelo en alquiler o venta dentro de una estructura de pisos, el modelo tipológico industrial característico del XIX, generalmente medido por el número de pórticos estructurales con soportes de fundición que abarca.⁹

⁷ Juan Navarro Baldeweg. *La habitación vacante*. Editorial Pre-Textos, Gerona, 2001. Págs. 13–15.

⁸ Barbaralee Diamonstein. *Buildings Reborn: New Uses, Old Places*. Harper & Row, New York, 1978. Pág. 162.

⁹ Iñaki Ábalos. *La buena vida: Visita guiada a las casas de la modernidad*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002. Pág. 123.

En realidad, la independencia con respecto al uso que tienen las viejas estructuras fabriles reconvertidas se explica en términos volumétricos; es “la abundancia de metros cúbicos sin cualidades”¹⁰ lo que en realidad permite la actividad creativa en términos de flexibilidad. Sólo el espacio excedente¹¹ es capaz de absorber el desorden de horarios, de objetos,¹² y de usos.

+ + +

En *Westbeth*, Richard Meier proyecta 383 *lofts*, distribuyéndolos por los llamados edificios “A”, “B” y “C” del complejo. Las viviendas–taller llegan a ocupar hasta trece plantas en altura, compartiendo las cinco primeras con programas públicos y poblando íntegramente hasta siete niveles por encima, salvo por los espacios singulares de bajo cubierta donde se instalan, como se verá, espacios singulares. En general, las unidades de *loft* se sitúan perpendicularmente a los muros de carga que forman las fachadas, los de menor tamaño con una sola orientación, los mayores, pasantes.

En la parte central del edificio “A”, que se corresponde con la “sección B” y la “sección C” del proyecto de Meier,¹³ la solución arquitectónica de *Westbeth* logra su mayor sistematización. La estrategia consiste en que los *lofts* tengan carácter longitudinal, ocupando una única crujía en planta, y se desarrollen en altura, eliminando así casi dos tercios de los corredores de circulación interior. La solución es cercana a la que utiliza Le Corbusier en la *Unité d’Habitation* de Marsella, eliminando la circulación en dos de cada tres plantas, y dotando a las unidades de doble orientación. En el caso de *Westbeth*, la adaptación a las preexistencias —de menor ancho de crujía que la proyectada por el maestro suizo— requiere dar un giro al modelo. La revisión de aquella solución según las particularidades del problema heredado pone de relieve el ingenio de Meier.

¹⁰ *Ibíd.* Págs. 126–127.

¹¹ La idea del “surplus” [excedente] como garante de la flexibilidad se puede ver en Rem Koolhaas, Bruce Mau. *Small, Medium, Large, Extra-Large*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995.

¹² Parte del desorden que aceptan estos espacios es debido a “una técnica, la apropiación, que podría descubrir también en gran medida las prácticas artísticas de estos colectivos —el *objet-trouvé* y su descontextualización.” Iñaki Ábalos. *La buena vida: Visita guiada a las casas de la modernidad*. *Op. cit.* Pág. 125.

¹³ Las zonas originales —llamadas “secciones”— de los distintos edificios que forman el complejo de *Western Electric* y posteriormente *Bell Telephone Laboratories* no se corresponden con la denominación que Meier utiliza para la reorganización del conjunto. Las secciones “B” y “C” que figuran en el proyecto de Meier se corresponden con parte de las secciones “D” y “C” (al norte) y con las secciones “A” y “B” (al sur) del complejo de *Bell Labs*. El criterio de Meier tiene que ver con el encaje de los distintas unidades dentro del esquema general, mientras que el orden heredado tiene carácter histórico, es decir, que su nomenclatura atiende a los distintos edificios que se fueron sumando al complejo.

Westbeth, Artists' Housing New York, planta de *lofts* en dúplex, plano "A20, 4, 7, 10 Floors Section B".
(MEIER 1968)

En lugar de situar las escaleras de los dúplex perpendiculares a los corredores de circulación interiores como hizo Le Corbusier (longitudinalmente en relación a las crujeas estructurales que definen las unidades), la solución de Meier se ve forzada a girar las zancas 90° para lograr el desarrollo necesario. Al hacerlo, se invade forzosamente la crujía contigua. El acierto de Meier consiste entonces en contrapear las unidades no sólo de forma longitudinal (como en el caso de L'Unité en el que las viviendas pasan una por encima y otra por debajo del corredor de distribución), sino hacerlo también transversalmente. Aprovechando que el desplazamiento lateral es en diagonal (de ascenso/descenso), se logra que las unidades encajen unas dentro de otras al quedar éstas alternadas en su apilamiento. Así, las 96 unidades de *loft* en dúplex de las secciones "B" y "C" del proyecto de Meier quedan compuestas por media crujía en planta de acceso y una crujía completa situada en diagonal a ésta en sección. El resultado es un interesante sistema de entretejeado de unidades cuya traducción al exterior en términos de legibilidad es prácticamente nulo. Las puertas que dan acceso al interior de cada *loft* desde el corredor público todavía conservan hoy unos triángulos de colores que, según su orientación, indican si se trata de una unidad que se desarrolla en ascenso o en descenso.¹⁴

¹⁴ Richard Meier. *Artists' Housing New York* [planos de ejecución]. Nueva York, 5 junio 1968. En *Elemental Architecture LLC*, 350 Séptima avenida, Nueva York. (Plano "Axx y Floors Section z")

Westbeth, Artists' Housing New York, detalle de planta, plano "A10, 4, 5, 7, 8 Floors Section A". (MEIER 1968)

1.1.1. Fricción: el *loft* A-410

Hacer coincidir las preexistencias con un nuevo uso del espacio deja evidencias, por pequeñas que éstas sean. Si se mira con detenimiento la llamada sección "A" del proyecto de Meier, en el lado oeste del complejo, se aprecia que no siempre concuerdan las nuevas particiones entre los elementos de vivienda-taller y la estructura portante heredada. Aún cumpliendo con la identidad dormitorio-ventana —a la que obliga la norma— hay situaciones como la no concordancia entre tabiquería y línea de estructura formada por los pilares 73A, 74, y 75¹⁵ que no se explican con criterios estrictamente geométricos. Así, la partición citada que divide el *loft* A-410 del A-411 (en el caso de la planta cuarta) no se sitúa a eje con los pilares de sección cuadrangular. En otras ocasiones, esta circunstancia se justifica porque la línea de estructura no está perfectamente alineada con los muros de carga de fachadas opuestas construidas en distinta época. Sin embargo, no éste el caso.

Es tentador inclinarse por una explicación que tenga que ver con las nuevas necesidades de creación y en especial con el ejercicio de la pintura. Dejar los pilares exentos podría explicar la provisión de un paño continuo en todos los casos, apto para el cuelgue de

¹⁵ Ver plano A10 correspondiente a las plantas de los niveles 4, 5, 7 y 8 de: Richard Meier. *Artists' Housing New York Op. Cit.* (Plano "A10, 4, 5, 7, 8 Floor Plan, Section A")

bastidores de gran dimensión que de otro modo hubiera quedado interrumpido por los soportes integrados en la tabiquería. Sin embargo, tampoco es ésta la razón. La explicación, más prosaica, la proporciona John Barboni.¹⁶ Al tratarse de una unidad de *loft* denominada “efficiency unit” (la más pequeña de todas), existe un ancho mínimo que deben cumplir las virtuales pero preceptivas divisiones interiores con las que el proyecto de Meier juega. Como se verá, el “dormitorio” —que no existe como tal— es una figura teórica que garantiza, en términos normativos, la habitabilidad.

Sea cual sea la razón de que aparezcan elementos arquitectónicos discordantes, lo que se deriva del caso del *loft A-410* es la dificultad que supone hacer coincidir dos tiempos de un mismo objeto. De ser posible, el acuerdo material difícilmente pasa desapercibido; se trata de un accidentado juego de coincidencias. *Es difícil creer que el orden importado encaje sin causar tensión en un patrón anterior que ha mudado de condiciones.* De lograrse, la discordancia resultante pone de manifiesto la capacidad del objeto para superar el obstáculo del cambio. La *fricción* es testimonio de continuidad. El objeto adaptado queda marcado por una serie de *defectos*, de rastros físicos en una red que en un estadio anterior pudo carecer de irregularidades, pero que —con las nuevas reglas— las ha incorporado casi como signos identitarios.¹⁷

¹⁶ Ruescas, Juan. *Entrevista a Carl Stein, John Barboni y Tom Abraham*. En *Elemental Architecture LLC*, 350 Séptima avenida, Nueva York, 10 abril 2015. *Sin publicación anterior*. C. S., J. B. y T. A. son “inhouse architects” [arquitectos interinos, conservadores] de Westbeth.

¹⁷ Ver Simone Heller-Andrist. *The Friction of the Frame: Derrida's Parergon in Literature*. Francke, Tübingen, 2012.

Bell Telephone Laboratories, “Tax Photo Lot 1” y “Tax photo Lot 6”, 1941. N.Y.C. Department of Records, N.Y.

1.2. ADHERENCIAS INMATERIALES (*La Norma*)

Westbeth tiene como principal artífice a Roger L. Stevens, un ejecutivo inmobiliario convertido en productor de Broadway, que es elegido primer Presidente del *Kennedy Center for the Performing Arts* de Washington D.C., así como presidente fundador del *National Council on the Arts* y del *National Endowment for the Arts* (1965–1969).¹⁸ En junio de 1965, durante la segunda reunión del *National Council*, se estima que una de sus prioridades debía ser/debe ser la creación de “projects that will help creative artists to obtain adequate and appropriate studio space. This should include both individual studios and group facilities”.¹⁹

Esta preocupación es debida al entendimiento de que la financiación por separado de las necesidades de espacios de vivienda y de taller para artistas es económicamente prohibitiva. Así, el primer informe anual del *National Council on the Arts* incluye una sección titulada “Low-Cost Artist Housing” en la que se afirma que:

Adequate space which is essential to the artist in his creative activities, is at a premium in most large cities. The artist frequently combines both his

¹⁸ Jay Shockley. *Greenwich Village Historic District Designation Report* (LP-2391). Landmarks Preservation Commission (LPC), Designation List 449, Nueva York, 25 de octubre, 2011. Pág. 12.

¹⁹ *First Annual Report of the National Council on the Arts* (1965) citado en Greenwich Village Society for Historic Preservation (G.V.S.H.P.). *Entrevista a Ana Steele Clark*. Greenwich Village Society for Historic Preservation’s Westbeth Oral History Project. 17 mayo 2007. Pág. 9.

living and working areas because of the special nature of his work. [...] The *remodeling of a loft building as a pilot project* may shortly be undertaken to demonstrate the feasibility of such a program.²⁰

La idea de remodelar un edificio de *lofts* es lo que Stevens persigue desde entonces con el objetivo de crear un lugar único donde artistas puedan vivir y trabajar. Intuyendo que la solución potencial para el proyecto piloto pudiera estar en la reconversión de un edificio industrial, Stevens se dirige a Jacob Merrill Kaplan, del *J. M. Kapland Fund*, una fundación filantrópica que previamente había financiado rehabilitaciones de pequeña escala para artistas en ubicaciones industriales. En julio de 1967, con Kapland como socio y tras dos años de búsqueda, Stevens es alertado por parte de William Zeckendorf, Sr., un promotor de Nueva York, de que el viejo complejo de *Bell Telephone Laboratories* (antes *Western Electric*) se encuentra abandonado.²¹ Juntos deciden apostar por la vieja fábrica que en 1967 adquiere por 2,5 millones de dólares del *West-Beth Corporation Housing Development Fund Company*, un consorcio formado por el *J.M. Kaplan Fund* y el *National Council on the Arts*.²² El ambicioso encargo de reconversión lo recibe en el otoño de 1967 un relativamente desconocido Richard Meier que, en 1969, firma el proyecto como *Richard Meier & Associates*.²³ Cuando Stevens y Kaplan le presentan el encargo, el conjunto —hasta ese momento dividido en 11 zonas— se encuentra recién abandonado, en deterioro por años de uso intensivo y lastrado con las viejas servidumbres de su uso anterior. Estos antiguos lazos que en su día vinculaban el objeto a su contexto socioeconómico —muchos de ellos normativos—, le llegan congelados a Meier quien debe ponerlos en crisis. El reto del nuevo proyecto consiste en superar los considerables impedimentos que supone esa preexistencia sin librarse de ella. El objeto que auspició primero a *Western Electric*, y después a *Bell Telephone Laboratories* debe —sin cambiar en lo sustancial— hacerse a otra necesidad, a otros usos y a otros ocupantes, incluso a otro nombre, a la vez que mantener el cuerpo que garantiza su continuidad.

El proyecto de Meier tiene —ante todo— el reto de devolver la manzana de *Bell Telephone Laboratories* a la realidad y la primera realidad a la que debe atender la *reinserción* es la financiera, condición íntimamente vinculante en lo normativo. A pesar de aquella primera contribución que permite la adquisición del conjunto, y del “municipal tax

²⁰ *First Annual Report of the National Council on the Arts* (1965). *Op. cit.* Págs. 9–10. Letra cursiva añadida.

²¹ E. P. Berkeley. “Westbeth Artists in Residence” en *Architectural Forum*. Octubre, 1970. Pág. 45.

²² El proyecto tuvo muchas denominaciones. Durante su gestación, se conoce como the *National Artists' Center*. Posteriormente, durante el desarrollo del proyecto de Meier, figura como *Artists' Housing New York*. Al completarse, el complejo se llamó *Westbeth*. De todas las fuentes consultadas, la de esta nota bibliográfica es la única en la que aparece la nomenclatura “West–Beth” en lugar de “Westbeth”. El guión puede explicar una primera versión de la palabra inventada *ad hoc*, y formada por los nombres “West” y “Bethune”, calles que forman la esquina del edificio más representativa del conjunto. Robert A. M. Stern, T. Mellins, D. Fishman. *New York 1960: Architecture and Urbanism between the Second World War and the Bicentennial*. *Op. cit.* Pág. 251.

²³ Meier había estudiado en Cornell University y era un buen amigo de Richard Kaplan, hijo de Jacob Kaplan (del *J.M. Kaplan Fund*). Joan Davidson, hija de Jacob Kaplan y vicepresidente del *Kapland Fund*, cuenta que “Richard said ‘Well, there’s this bright kid in my class.’ We interviewed him and we liked him. And we said, ‘What the heck! Let’s give him a shot!’”. Según Davidson, Meier sólo acababa de abrir su propia oficina, habiendo construido dos casas, y *Westbeth* le trajo publicidad y varios premios. Greenwich Village Society for Historic Preservation (G.V.S.H.P.). *Entrevista a Joan Davidson*. Greenwich Village Society for Historic Preservation’s Westbeth Oral History Project. 13 de marzo 2007. Pág. 13.

abatement”²⁴ [reducción de tasas municipales] del que se beneficia el proyecto, se precisa financiación adicional. Si la estrategia es que las viviendas–taller entren en la categoría de alquiler “affordable rent” [asequible o de bajo renta], el proyecto debe cumplir con los criterios del seguro hipotecario que otorga el *Federal Housing Administration (FHA)*. Operando bajo el *U.S. Department of Housing and Urban Development (HUD)*, el *FHA* es el organismo que decide si una vivienda cumple con los requisitos de vivienda pública, pudiendo por tanto optar al respaldo gubernamental y a los consiguientes préstamos ventajosos que hacen factible la aventura de Westbeth. Resulta crucial, por tanto, que el proyecto que se le encarga a Richard Meier en 1967 cumpla con los *estándares* del *FHA*.

Sin embargo, esos criterios nunca antes habían sido confrontados con el concepto de planta libre que los espacios únicos de vivienda–taller de Meier representan. Sin particiones interiores y sólo con las unidades de almacenaje que pudieran estar *fijas un día pero no al siguiente*, las plantas no cumplen lo que el *FHA* considera como “safe, decent, and affordable housing”.²⁵ Y, si la idea de transformar un edificio industrial en viviendas es ya un reto para los criterios de la *FHA*, más ambicioso aún es que los dos programas —trabajo y residencia— queden integrados en un mismo espacio. De hecho, por aquel entonces, surge en París un caso similar, *La Cité Internationale des Arts* (1965), un centro que —a pesar de tener residencias y talleres— distinguía entre ambos de forma más tradicional.²⁶ Dos aspectos en concreto suponen un impedimento para que el proyecto de *Westbeth* se pueda acoger a los estándares de la *FHA*: evacuación y dormitorio.

1.2.1. Evacuación

La parte central y característica del complejo proyectado por Meier está compuesta por viviendas–taller que se desarrollan en dúplex. Si uno de los motivos de esta solución es precisamente la eliminación de buena parte de los corredores interiores de circulación, la cuestión de evacuación queda comprometida pues las unidades carecen de salida a nivel en una de sus plantas, según requiere la norma.

Frente a la necesidad de evacuación en niveles sin corredores públicos: nuevas contigüidades. Para dotar de una vía de evacuación adicional a las *lofts* en dos niveles, Meier introduce en el patio principal un elemento nuevo: el *balcón semicircular*. De los escasos signos al exterior de la intervención, estos elementos ligeros instalados a caballo entre huecos de *lofts* contiguos, se convierten en el modo de emparejar las unidades de modo que —en caso de incendio— exista una ruta de evacuación adicional a través de la propiedad vecina. Resulta ser *un movimiento mínimo en lo material* que da respuesta a un *requerimiento importante en lo normativo*. De esta forma —como adhesiones necesarias— los balcones de evacuación son incorporados y deben ser asimilados por lo ya existente. Parece que ello sucede en virtud del *contraste* en lo geométrico (semicírculos en un proyecto que carecía por completo de ellos), en lo material (antepechos opacos de acero pintado en blanco y rejillas galvanizadas frente a una fachada de fábrica de ladrillo y carpinterías de madera), y en lo perceptivo (figuras de aspecto liviano y transparente al soleamiento superpuestas al muro masivo). A pesar de lo inesperado en la disposición de los elementos en fachada (que obedece únicamente a la lógica interna de las unidades y a los requerimientos de la norma) parece existir una condición de proporcionalidad y de regularidad entre la adición y lo que permanece inalterado.

²⁴ Robert A. M. Stern, T. Mellins, D. Fishman. *New York 1960: Architecture and Urbanism between the Second World War and the Bicentennial*. Op. cit. Pág. 252.

²⁵ J. Houck. “Dixon Bain: An Oral History Interview Conducted for the GVSHP Westbeth Oral History Project” in *The Greenwich Village Society for Historic Preservation*. 27 de abril, 2007. Pág. 10.

²⁶ *Ibíd.* Pág. 15.

De este modo, el proyecto consigue cumplir legalmente con el código de incendios sin comprometer la configuración de las unidades. Y la fachadas interiores de los antiguos *Bell Telephone Laboratories*, casi insensibles al cambio de actividad, adquiere entonces un componente de legibilidad de lo que se desarrolla en su interior, adivinándose por ejemplo qué niveles disponen de corredores interiores y cuales no, o qué huecos quedan agrupados según las distintas unidades de *loft*.

1.2.2. *Bedrooms*

El otro impedimento para que el proyecto pueda ser financiado y construido de acuerdo con los estándares de vivienda pública es la ausencia de “bedrooms” o dormitorios. Sin la unidad básica habitacional por la que el *FHLA* puede realizar el recuento de ocupantes, difícilmente puede llevar a cabo una cuantificación del subsidio que corresponde. Además, la ausencia de las unidades de dormitorio —precisamente delimitadas— hace imposible la comprobación que exige el *Department of Buildings* para garantizar la ventilación y el soleamiento de estos espacios. Desde la constitución del histórico “Tenement House Act” de 1867 y hasta la actualidad, todo dormitorio debe estar provisto de “one or more Windows opening directly upon a street or other open public space”, condición que sigue vigente en Nueva York desde entonces en el caso de la vivienda pública.²⁷ En el proyecto de Meier, sin la definición planimétrica de los dormitorios, no es posible demostrar que a cada espacio destinado a tal uso le corresponde al menos una ventana con las condiciones estipuladas.

Frente a la obligatoriedad de definir unidades de dormitorio: la herramienta disciplinar de los medios de representación. Meier es consciente de que la doble exigencia normativa de delimitar los dormitorios es, por un lado, un modo de comprobación de las condiciones de salubridad garantizadas por las ventanas, y por otro, una fórmula para el recuento de número de ocupantes. Sin embargo, tal definición no implica necesariamente una solución espacial fija. El proyecto debe atender a estos requerimientos normativos, demostrando que las condiciones exigidas se dan, pero sin tener que comprometerse con una configuración espacial unívoca. Así, sirviéndose de la *línea de puntos*, decide únicamente dejar marcado en proyecto al menos un espacio por *loft* que garantice las condiciones exigidas de “dormitorio”, si bien de forma lo más genérica posible. Sirviéndose de este recurso gráfico, en *Westbeth* “the dotted line became the theoretical Wall”.²⁸ Publicado en “Dixon Bain: An Oral History Interview Conducted for the GVSHP Westbeth Oral History Project”, Bain relata cómo obtiene —mediante correspondencia con Meier— los detalles de las discusiones que éste tuvo con Porter Driscoll (el arquitecto jefe del *FHLA* de aquel momento), relativas al uso de *las líneas discontinuas que marcan pero no construyen* los dormitorios: “Richard fought for the concept of using dotted lines in plan to show where the bedrooms would be”.²⁹

La débil definición de los espacios de dormitorio tiene también implicaciones a otra escala normativa. Al no figurar las unidades básicas por las que tradicionalmente se califica a un edificio de residencial, y al introducir en él usos adicionales (de espacio productivo, de taller), el planeamiento se ve en dificultades para que la manzana

²⁷ A.F. Cosby. *Code of Ordinances of the City of New York*. The Banks Law Publishing company, Nueva York, 1922. Pág. 73.

²⁸ J. Houck. “Tod Williams: An Oral History Interview Conducted for the GVSHP Westbeth Oral History Project”. *Op. cit.* Pág. 24.

²⁹ El testimonio queda recogido *Ibid.* Letra cursiva añadida.

comprendida entre las calles *West*, *Bethune*, *Christopher* y *Bank* pueda ajustarse al ordenamiento vigente.

Frente a condiciones del planeamiento: más planeamiento. Resistiéndose a alterar el espíritu del proyecto, se persuade al alcalde de aquel tiempo, John V. Lindsay, para seguir adelante con la idea. Lindsay, y su grupo de urbanistas se aperciben de que la única fórmula para que el proyecto sea posible es mediante la invención de una figura normativa especial,³⁰ figura que se usa por primera vez en *Westbeth* y que queda definida entonces:

“[the] special district is a zoning technique that has been developed to achieve specific planning and urban design objectives within a limited área”.³¹ De esta forma, el “special district zoning technique” [una especie de plan especial] cambia los usos permitidos para la manzana de los antiguos laboratorios de “manufacturing” (M1–5) a “mixed–use” (C6–4), por tanto aprobando el nuevo desarrollo que contiene “residences, studios and other facilities for artists engaged in the visual or performing arts”.³²

+ + +

Westbeth sale adelante. Y lo hace en función de los vínculos que lo relacionan con el medio. Curiosamente, el mayor obstáculo para la adaptación de la vieja manzana al nuevo uso no tiene que ver con lo tangible sino con ámbitos de regulación asociados. A modo de viejas servidumbres, los lazos que el complejo mantiene todavía con la ciudad y que ahora muestran su obsolescencia pertenecen a lo contingente, a un orden superpuesto, el normativo.

Estas restricciones normativas constituyen *adherencias*. Lo que verdaderamente amenaza la viabilidad de *Westbeth* —y por tanto su continuidad como objeto— son sus capas adheridas, las que impiden el establecimiento de nuevos vínculos, puestos al día. Jugando en sus mismos términos, el nuevo proyecto logra con éxito desprenderse de estas condiciones que pertenecen a otro contexto. Dentro de la matriz de relaciones, son las que se interrumpen las que escriben buena parte de la historia de su permanencia.

³⁰ Richard Weinstein, clave en la formación de este grupo de urbanistas en 1967, declara en una entrevista con Per-Johan Dahl que *Westbeth* fue prototípico en la técnica del “special zoning technique”. La figura se utilizó después para evitar la demolición de numerosos ejemplos de arquitectura de hierro fundido del área de bajo Manhattan, en especial de *SoHo*.

³¹ Tras el caso de *Westbeth*, la figura se aplicó en áreas urbanas de mayor tamaño, incluyendo el ‘Theater district’ y en el área de *Lincoln Center*. Office of Lower Manhattan Development. *Lower Manhattan Waterfront*. City Planning Commission, Nueva York, 1975. Pág. 13.

³² La resolución establece “rezoning together with the approval of an amendment (CP–20185) of the Zoning Resolution concerning special permits for the approval of ‘Artists’ Centers’ would permit the applicant to apply to the Commission for approval of a development which would contain residences, studios and other facilities for artists engaged in the visual or performing arts”. Ver New York City Department of City Planning, “33 (CP–20183)” en *City Planning Resolution*. New York City Department of City Planning, Nueva York, 13 de marzo, 1968. Pág. 198. Letra cursiva añadida. Citado en (DAHL, 2014. 321).

Westbeth, Artists' Housing New York, planta general por el nivel 3, *Richard Meier & Partners Architects*. (DAHL 2014. 308)

1.3. RENOVACIÓN POR DESTRUCCIÓN

En la década de 1890, *Western Electric* comienza la construcción de su fábrica en el extremo occidental de *Greenwich Village*, frente al río *Hudson* en el bajo Manhattan. Como subcontrata de *American Telephone and Telegraph*, la compañía tiene el encargo de fabricar los teléfonos que *AT&T* alquila a sus clientes.³³ En 1900, *Western Electric* completa en el número 463 de West Street su edificio principal de trece plantas cuyo proyecto firma Cyrus L. W. Eidlitz. En 1925, *Bell Telephone Laboratories* releva en la labor investigadora a *Western Electric*, y comienza una etapa prolífica en el desarrollo tecnológico cuyos logros incluyen la incorporación de la banda sonora al celuloide, la primera televisión, o el primer transistor.³⁴

En 1966, tras cuarenta y un años de actividad, *Bell Telephone Laboratories* abandona el complejo, trasladando a un ejército de científicos y técnicos, ayudantes, gerentes, administrativos... entre otros empleados a unas instalaciones más amplias en el vecino estado de New Jersey. Queda vacante así un gigante de 72.500 metros cuadrados, que

³³ Christopher Gray. "As High Line Park Rises, a Time Capsule Remains". *The New York Times*. May 18, 2008.

³⁴ Robert A. M. Stern, T. Mellins, D. Fishman. *New York 1960: Architecture and Urbanism between the Second World War and the Bicentennial*. Op. cit. Pág. 252.

acusa el deterioro de años de uso intensivo y que ha de enfrentarse a una nueva época, propiedad, organización, y sobre todo a un uso que nada tiene que ver con el anterior. Su envergadura lo convierte en el mayor proyecto de rehabilitación residencial jamás emprendido en los Estados Unidos, así como la mayor comunidad de artistas del mundo hasta la fecha.³⁵

Para lograrlo, el encargo que recibe Richard Meier debe considerar con detenimiento las preexistencias. Si bien la intención es obrar la mínima intervención de todas las posibles, la adopción de estructuras heredadas es también la aceptación de las reglas que ellas portan, sin que esa asimilación haga escorar las nuevas ambiciones. Se trata de identificar, con precisión, aquello que el uso anterior puede proporcionar al conjunto siguiente, haciendo corresponder espacios y situaciones pasadas con necesidades futuras. Debe hacerse tanto en la escala menuda de las unidades privadas como en la escala de lo colectivo.

Como en cualquier intervención sobre lo ya existente, las actuaciones consisten —como primer y a veces único movimiento— en una mayor o menor sustracción de lo que antecede.

1.3.1. El *lijado del barniz*

En clave orgánica, cualquier ser puede ser leído como una matriz de relaciones que interactúan con el medio a través de terminaciones nerviosas. Con el uso acumulado, esas terminaciones pueden quedar gradualmente atrofiadas. Para restaurar su operatividad, una primera intervención puede significar la ‘limpieza’ de esas terminaciones nerviosas que de nuevo quedan en situación de ser sensibles al medio que habitan. La reactivación se puede expresar análogamente como la renovación de terminales (eléctricas) o de enlaces (químicos), donde una reconexión depende de la supresión de ciertas capas superficiales adheridas. Se trata de la eliminación de aquello que impide la reconexión del objeto con el mundo y que antecede necesariamente a cualquier nuevo aporte. En ocasiones, este *lijado del barniz* es suficiente para el descubrimiento de oportunidades latentes, una renovación de capilares terminados en *anzuelo*. En otras, al *lijado* le sigue un aporte que el nuevo uso requiere. En cualquier caso, la acción primera —clarificadora, descontextualizadora— resulta de extremo interés por cuanto supone abrir la puerta a la metamorfosis del objeto mediante la *sustracción*.

Tal es el abordaje generalizado que se implementa en el grueso de *Westbeth*, donde Meier practica la limpieza y el aclarado de los interiores como primer movimiento de las obras de 1968. Salvo particiones de despachos y usos servidores, son pocas y ligeras las subdivisiones que el estado anterior deja instaladas, pues lo que se ha abandonado son, en su mayoría, amplios espacios de laboratorio. De este modo, mediante la demolición selectiva pero sistemática, se borra la tabiquería devolviendo el complejo a un estado que sólo tuvo en sus orígenes y que lo devuelve a la planta libre.

Menos superficial es la intervención que suprime partes del objeto, recuperando grados de libertad perdidos en episodios previos. En el caso de las muros de ladrillo visto que separan los locales en planta baja del patio central de *Bell Telephone Laboratories*, la introducción de una mayor transparencia mediante demolición abre el corazón de *Westbeth* a una mayor dimensión pública. Así, unos vidrios de suelo a dintel, montados

³⁵ Robert A. M. Stern, T. Mellins, D. Fishman. *New York 1960: Architecture and Urbanism between the Second World War and the Bicentennial*. Op. cit. Pág. 252.

sobre carpintería de aluminio, convierten instantáneamente en galerías y espacios comerciales los locales del patio central que antes disponían únicamente de ventanas altas; unos locales que –por lo demás– se parecen a todos los demás.³⁶ En este caso, la voluntad renovadora consiste en un desenterrado más profundo de lo que el objeto guarda como posibilidad. Genéricamente, consiste en la recuperación de alternativas que han quedado sin servicio, sin conexión con la capa viva de la realidad. La *excavación* pone de nuevo al descubierto aquellos estratos que quedan ocultos, con capacidad de interacción limitada si no son de nuevo descubiertos. Intervenir en este sentido supone hallar terminales aislados que siempre mantienen su potencial; su capacidad de relación sólo permanece inerte o invisible bajo las capas adheridas. El *lijado* de las sedimentaciones (naturales, artificiales) es, entonces, un proceso inverso al del tiempo, uno que deja al objeto con vínculos que estuvieron disponibles en un estadio anterior.

Devolver partes del objeto a la superficie afecta también a su área de influencia. *Lijar* (e.g. librar la azotea de un edificio de las instalaciones mecánicas que se acumulan en ella) significa reactivarla mediante el simple desalojo de lo adherido. El *lijado* de una superficie en forma de limpieza o eliminación de adherencias (e.g. de un pavimento) significa la convocatoria de nueva actividad en un lugar que, por lo demás, pudiera no requerir mayor intervención.

A pesar de que, como se observa, el *lijado del barniz* puede darse en distintos grados, es importante señalar que ello no implica la eliminación de la *pátina*³⁷ ni se opone necesariamente al *enfriamiento*. Ambas son condiciones adquiridas por el objeto, en pro de su historicidad y de un cierto alejamiento del contexto que habita, y que pueden conservarse sin que este lijado les afecte.

1.3.2. Intersección

Ortogonalmente a la operación que se ocupa de la superficie está la que actúa atravesando estratos concretos, con precisión, de lado a lado de la realidad. Cuando Gordon Matta-Clark materializa *Conical Intersect* [Intersección cónica] (27–28 Calle Beaubourg, París, 1975),³⁸ lo que importa no es la materia resultante, extraída de una demolición selectiva. Tampoco se trata ya de la operación informe realizada sobre un todo, como es el caso de *Splitting* [Partición] (322 Humphrey Street, Englewood, NJ, 1974).³⁹ En París, poco después del ensayo ilegal del muelle 52 del río Hudson, Matta-Clark produce una *intersección* entre las preexistencias y una figura importada:

La forma, concebida como un contrapunto no monumental al imponente telón de fondo del Centro Pompidou, es la de un cono truncado cuyo eje central está situado a unos 45 grados respecto a la calle y cuya base forma un hueco de cuatro metros de diámetro en la fachada norte de dichos edificios.⁴⁰

³⁶ La operación queda descrita en las especificaciones sobre plano del proyecto de Meier: “Remove existing windows, window sills and wall below sill. New storefront dwg A60. Patch as required.” Richard Meier. *Artists’ Housing New York. Op. Cit.* (Plano “A17, 1 Floor Plan, Section B”).

³⁷ La acumulación de *rastros* que aparecen en el objeto, tangibles o intangibles, presentes o ausentes, es aquello que produce la historia y que no puede imitarse.

³⁸ Gordon Matta-Clark. Catálogo de exposición. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 2006. Págs. 180–201.

³⁹ *Ibid.* Págs. 144–177.

⁴⁰ Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect. Ibid.* Pág. 186.

Dejando al margen las connotaciones de la acción y su registro, y el pretendido significado social, la intervención —formalmente— consiste en la talla en negativo de la figura geométrica del cono. Se trata de la colisión entre una realidad expectante, tangible y positiva, y una abstracción importada en negativo. Lo nuevo se hace presente por la sustracción selectiva de lo viejo.

La aparición de nuevas necesidades con vocación transversal es un tema común en operaciones de actualización de objetos arquitectónicos. En *Westbeth*, cuando Meier se enfrenta a la adaptación de las crujías de laboratorios para su nuevo destino de viviendas-taller, se advierte que —para lograr el mayor aprovechamiento, encajar unidades pasantes y reducir corredores públicos— es necesario actuar sobre los forjados, atravesándolos. Practicando una perforación precisa y sistemática en cada futuro *loft*, el proyecto da un salto cualitativo al introducir la diagonal en sección. La escalera individual que dibuja esa diagonal, atravesando forjados, se traduce en una configuración espacial en la que los niveles de un mismo *dúplex* no quedan apilados. El nuevo impulso por conectar (en el caso de Matta-Clark de “diálogo urbano”,⁴¹ se intersecta con las reglas constructivas de lo existente, resultando en una demolición lineal por *loft* cuyas dimensiones vienen informadas por las condiciones constructivas previas.⁴² A pesar de tratarse de una operación que modifica la estructura portante, en lo material se trata de una mera excepción pues supone únicamente tensar lo existente. Sin embargo, se trata de una acción que expande enormemente las posibilidades del artefacto. Se comprueba así que —en los casos más felices— las pequeñas operaciones locales de tallado logran abrir el objeto o partes de él a otro mundo, casi como si la transformación tuviera algo de descubrimiento.

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² La operación de demolición consiste en la eliminación de un tramo longitudinal de forjado por *loft* principal correspondiente a un vano de bovedilla [GET] entre viguetas [GET]. La denominación de “*loft* principal” se utiliza aquí para designar a las unidades en *dúplex* que integran el edificio principal (secciones “B” y “C” del proyecto de Meier) en sus plantas segunda a décima.

Westbeth, Artists' Housing, Westbeth Park, plaza pública abierta a la calle Bank (sur),
Christopher D. Brazee, 2011. (SHOCKLEY 2011. 45)

1.3.3. Desocupación

La acción sustractiva adquiere entidad propia en otras partes de la intervención de *Bell Telephone Laboratories*. La más importante consiste en el derribo completo de dos construcciones muy deterioradas de la calle Bank, en la parte sur de la manzana. La acción no pretende sustituir unas construcciones por otras. La demolición de los bloques es definitiva, y supone la creación de un nuevo espacio colectivo abierto a la vía pública, fuente de nuevo esparcimiento y luz para partes sustanciales del complejo que antes sólo disponían de patio de luces. La demolición dota al conjunto de un espacio privado de uso público, un entorno de relación para sus habitantes y una apertura al barrio de *West Village*. Se trata de una plaza —cerrada en tres de sus cuatro lados, abriéndose mediodía— que significa ante todo un nuevo y generoso espacio disponible. El vacío que se crea queda activado por el movimiento potenciado ahora mediante nuevos accesos al complejo desde la nueva plaza y desde su lado opuesto a través del gran patio central.

A esta demolición, y a las aperturas de los nuevos pasajes, se le suma otro derribo importante, el de dos plantas completas que —entorno al patio central— presentan una condición insalvable para el satisfactorio soleamiento del corazón del complejo, ahora reactivado como tal. Junto a la desaparición de estos dos niveles, se ejecuta también el desmontaje de la cubierta ligera que cubre este patio central, antiguamente un espacio cubierto de descarga de camiones. También se eliminan otros obstáculos como los puentes que atraviesan el patio de norte a sur en los niveles 2 y 9.

Así pues —abierta al cielo, con una sección que permite la entrada de luz natural, servida por galerías en lados opuestos, con salida a una gran plaza urbana— la planta baja queda atravesada por numerosos vectores de movimiento que desembocan ahora en las cuatro

calles de la manzana: *West, Bethune, Washington, y Bank*. Las operaciones de sustracción que abre galerías, desmonta cubiertas, derriba plantas e incluso bloques completos supone una desocupación. No se entra en el diseño pormenorizado de nuevos programas,⁴³ tan sólo se abren posibilidades mediante la adición de elementos de mobiliario (como los bancos semicirculares de hormigón blanco) y conexión (como la rampa del lado este del patio que da acceso a espacios que —al quedar servidos desde el exterior— pueden convertirse en nuevos locales en planta primera).

En definitiva, el gran movimiento de desocupación de la plaza exterior y la habilitación del corazón del complejo polariza y activa los lugares colectivos de Westbeth. La creación de los nuevos vacíos —ávidos de presencias nuevas—, es suficiente para convocar actividad, para poblarse de renovados eventos.

Si las premisas fundamentales de lo urbano son la ocupación del espacio de forma densa, heterogénea y compacta, lo que hace posible la relación —el inter-cambio— dentro de un ámbito con estas estas cualidades, es la ausencia, al menos virtual, de esa ocupación. Conceptualmente, la condición urbana se da precisamente por la des-ocupación parcial del medio en beneficio de lo colectivo. Sólo con espacios libres es posible la relación y el movimiento. La estructura que define lo urbano es la que gestiona la cantidad, concentración y situación de esos cuerpos des-ocupados, es decir, sus vacíos.⁴⁴

Si la ciudad parte de un estado anterior completo y crea en él —por sustracción— un vacío, *la presencia de una ausencia formal*, en palabras de Jorge de Oteiza, el resultado es un ámbito super-solicitado en virtud de la actividad circundante que tiende a expandirse. Los huecos de uso están *llenos*. Mantener la desocupación en lo material es garantizar un cierto grado de indeterminación, pero de una indeterminación densa, donde la superposición de la actividad de su perímetro se traduce en des-programación. El vaciado es, en definitiva, el espacio de posibilidad, verdadero lugar pactado y recuperado para el uso común, es decir, espacio público.

En Westbeth se demuestra cómo —en general— la demolición no supone sin embargo una falta de acción. Al contrario, el coste energético, económico, proyectual y de recursos de la demolición puede ser considerable y depende, entre otros factores, de lo selectiva que sea la acción destructiva. Que el esfuerzo invertido vaya únicamente en el sentido sustractivo no significa que esté exento de determinación o de coste. En el caso de un objeto dejado a su suerte, se observa en él una paulatina ocupación o sedimentación que ocurre en el tiempo. Bien sea por la acción de la naturaleza, bien por la acción espontánea o no de los acontecimientos artificiales, la intervención para invertir el proceso hacia la desocupación implica una voluntad considerable.

Los procedimientos que deshacen lo constituido y que vuelven a abrir las posibilidades del objeto pueden explicarse con frecuencia como protocolos de acción inversa al modelo aditivo. Los distintos modos de demolición tienen implicaciones muy distintas dependiendo de la técnica, la escala y el carácter selectivo de la demolición. No como es lo mismo actuar indiscriminadamente que hacerlo en función de sistemas, de elementos

⁴³ Según figura en la nota cuarta del plano correspondiente a los locales del patio central, “All commercial spaces are groups 6-9-10-12 when use is established plan will be amended to show such use.” Richard Meier. *Artists' Housing New York Op. Cit.* (Plano “A17, 1 Floor Plan, Section B”).

⁴⁴ Según Martin Heidegger, “El vacío no es la desocupación de lo lleno sino la creación [de un vacío] por la relación de unos lugares que se conjugan”.

o de sus materiales aislados. Si, a la inversa, no es lo mismo juntar piezas que casar fragmentos, tampoco lo es desmontar que derribar, cortar que partir, extirpar que borrar... Cada acción determina ya las reglas del objeto siguiente. El carácter de la sustracción es ya un acto de creación en términos de continuidades y discontinuidades.

Westbeth, Artists' Housing New York, patio central tras la adaptación.
(STERN 1995. 252)

1.4. IDONEIDAD

En octubre de 2011, el *Landmarks Preservation Commission* cataloga *Westbeth* como “Landmark”.⁴⁵ Entre las conclusiones que justifican la catalogación, se argumenta que el

⁴⁵ El *Bell Telephone Laboratories Complex* recibe la denominación de “landmark”, o edificio protegido, en virtud del expediente LP-2391 del *Landmarks Preservation Commission (LPC)* de Nueva York. El documento hace constar que “[...] pursuant to the provisions of Chapter 74, Section 3020 of the Charter of the City of New York and Chapter 3 of Title 25 of the Administrative Code of the City of New York, the Landmarks Preservation Commission designates as a Landmark the Bell Telephone Laboratories Complex (including the former Western Electric Company and Hook’s Steam-powered Factory Buildings) (now Westbeth Artists’ Housing), 445-465 West Street, 137-169 Bank Street, 51-77 Bethune Street, and 734-754 Washington Street, Borough of Manhattan, and designates Manhattan Tax Map Block 639, Lot 1,

complejo es:

...highly significant as the site of one of the world's most prestigious telecommunications research organizations, [...] and later, as the first and largest publically- and privately-funded artists' housing project in the United States, as well as a pioneering large-scale industrial rehabilitation Project.⁴⁶

Además, el complejo, o parte de él, es catalogado a nivel estatal en dos ocasiones en el *National Register of Historic Places*, en 1975, y en 2009.⁴⁷ En el documento que justifica la segunda inclusión, se hace referencia a la idea radical en aquella época de rehabilitar un complejo industrial obsoleto para viviendas–taller para artistas:

The conversion of the former Bell Laboratories complex into subsidized housing for a diverse group of artists, [...] occurred in 1967–70, at a time when the *adaptive reuse* of buildings was in its infancy and the notion of converting an obsolete and abandoned industrial complex into live-work space for artists was a radical notion. In addition, the project codified the idea of artists living and working in studios created from obsolete industrial space, a development that had recently begun, in an illegal manner, in post-industrial sections of New York, such as SoHo.⁴⁸

En el caso de *Westbeth*, puede llamar la atención la claridad con la que —desde su misma concepción— se intuye que la respuesta a las viviendas–taller para artistas está en la reutilización de viejos espacios industriales apilados, o *lofts*. Pero extraña menos si se entiende que esta confiada apuesta por los edificios de *Bell Telephone Laboratories* es el reflejo de una tendencia extendida entre los artistas de finales de los años cincuenta por ocupar —aunque de forma ilegal— edificios industriales infrautilizados; sus plantas libres, su escala fabril y su gran disponibilidad los ponen en el punto de mira de la actividad artística en ebullición. En aquellos años, el fenómeno es ya evidente en el barrio neoyorquino que luego se conoce como *SoHo*:

Even though residential uses were illegal in SoHo, an area zoned for industrial and commercial use only, landlords were happy to rent space to these artists since industry was declining and it was difficult to find tenants. The artists spent their own money installing bathrooms, kitchens, and other residential features. It is important to remember that in 1965, [...] *loft* living was generally illegal since most *loft* buildings were

as its Landmark Site”. Jay Shockley. *Greenwich Village Historic District Designation Report* (LP-2391). *Op. cit.* Pág. 24.

⁴⁶ Jay Shockley. *Greenwich Village Historic District Designation Report*. *Op. cit.* Pág. 24.

⁴⁷ En la primera catalogación de 1975, la designación de *National Historic Landmark* (NHL) incluida en el *National Register of Historic Places* (NRHP) figura como *Bell Telephone Laboratories* y corresponde únicamente al primer edificio del complejo, el denominado como “A” según la nomenclatura del proyecto de Richard Meier, domiciliado en el número 463 de West Street. El NHL no parece incluir el resto de edificaciones que forman el complejo; únicamente incluye el edificio de laboratorios, cuya “period of significance” [TRANS.] es desde 1907 hasta 1966. James Sheire. “Bell Telephone Laboratories” *National Register of Historic Places Nomination Form*. National Park Service, Washington DC, 1975.

⁴⁸ Andrew S. Dolkart. “Westbeth”, *National Register of Historic Places Nomination Form*. National Park Service, Washington, DC, 2009. Sección 8, pág 1.

in areas zoned for industrial and not residential use [...] they generally did not meet residential fire codes and other code requirements for habitation.⁴⁹

Fluxhouse Coop II, fundado en 1967 por George Maciunas en el número 80 de la calle Wooster, es buen ejemplo de uso subversivo de los espacios industriales en desuso y ahora disponibles contra la regulación social y gubernamental.⁵⁰

+ + +

A pesar de que *Westbeth* se convertirá en un proyecto pionero por su carácter legal, es evidente que —tras una década— la tendencia de reutilización descrita no es casual. Es cierto que concurren gran número de factores coyunturales relacionados con el cambio de modelo productivo y el consiguiente abandono en las ciudades de instalaciones industriales de gran escala. Y es cierto que el fenómeno se explica también desde el cambio cultural e ideológico. Sin embargo, existen otras condiciones que favorecen esta práctica emergente y que son de orden puramente arquitectónico.

La más determinante quizá sea de orden estructural. Antaño fábricas o lugares de producción, estos objetos semidesnudos exhiben una gran correspondencia entre estructura y espacio. Su carácter es *basilical*, enormes plantas libres donde se despliegan de forma regular y exenta los elementos de sustentación formando retículas o crujías alineadas con fachadas también repetitivas. De considerable altura, con forjados sin saltos y sin apenas subdivisiones de tabiquería o muros portantes, el espacio disponible es de gran versatilidad. La generosidad en las dimensiones, que también se manifiesta en los huecos de fachada o en los redundantes elementos de comunicación vertical como los montacargas, multiplican sus posibilidades.

El conglomerado que se asienta en la manzana 639 de Nueva York y que forma *Westbeth* ilustra de forma ejemplar muchas de estas características. Conviene señalar que, en su mayoría, se trata de un conjunto de gran homogeneidad a pesar de estar compuesto por construcciones de fechas diversas. Según la subdivisión que hace el NRHP en su documentación de 2009, el conjunto se divide en cinco unidades fundamentales en función de sus fechas de construcción.⁵¹ Tres de los cinco edificios existentes —tres

⁴⁹ La historia de SoHo como lugar de concentración de artistas se detalla en dos fuentes: A. M. Stern, T. Mellins, D. Fishman. *New York 1960: Architecture and Urbanism between the Second World War and the Bicentennial*. Op. cit. Págs. 263–270. James R. Hudson. *The Unanticipated City: Loft Conversions in Lower Manhattan*. University of Massachusetts Press, Amherst, 1987.

⁵⁰ Ver R. Bernstein, S. Shapiro. *Illegal Living: 80 Wooster Street and the Evolution of SoHo*. Vilnius, Jono Meko Fondas, 2010. Según el testimonio de James Newton Wines (SITE), es entonces cuando surge una primera figura para la regularización del uso de *lofts* del SoHo por parte de artistas, el A.I.R. (*Artists In Residence*). La calificación regulariza la situación de muchos artistas que pretenden aprovechar la oportunidad. Según Wines, el fraude de muchos nuevos usuarios consiste en la obtención de A.I.R. *calification* por parte de personas que únicamente eran “Sunday afternoon painters”. Ruescas, Juan. *Entrevista a James N. Wines, fundador de SITE*. En 60 calle Greene, Nueva York, 12 diciembre 2014. El fraude se describe en detalle en Michael McDonough. “The Greene Street Mafia: Remembering SITE and SoHo in the mid-1970’s” en *SITE: Identity and Density*. Images Publishing group, Victoria, Australia, 2005.

⁵¹ A pesar de tener coincidencias, las nomenclaturas que reciben las distintas partes del conglomerado varían según los distintos documentos y épocas de *Western Electric*, *Bell Telephone*

cuartas partes de la superficie construida correspondiente a la totalidad de las viviendas—taller— están ejecutados con una estructura portante muy similar. Se trata de un sistema de forjados formados por viguetas de acero (perfiles en “T” recubiertos de hormigón), arcos rebajados de fábrica de ladrillo, y capa de compresión cuyo acuerdo geométrico se logra mediante un relleno de grava. El intradós se revoca, enlucce y pinta de color blanco. El forjado descansa sobre vigas principales de acero (perfiles en doble “T”, recubiertos de hormigón), orientadas en su mayoría perpendicularmente a las fachadas largas, y éstas a su vez descansan sobre pilares de hierro fundido, compuestos por varias secciones roblonadas entre sí, bien recubiertos de hormigón por motivos de resistencia al fuego, bien embebidos en las fachadas de hormigón.⁵² Como excepción, se conservan dos edificios que —por su fecha de construcción y uso original— difieren de lo anterior: el más antiguo de todos, el edificio “E” de 1861 (parte de un “Wood-planning mill”), que mantiene su estructura de vigas y soportes de secciones masivas de madera de *quemado lento*, y el edificio “D” de 1929 (uno de los primeros estudios de sonido del mundo) que, por sus espacios en doble altura, posee una estructura particular.⁵³

A pesar de existir variaciones lógicas en la solución estructural por causa de distinta situación, solicitud o geometría locales, la solución que se encuentra Meier es de carácter muy regular en los tres edificios principales. Se trata de una regularidad compleja, pues tiene la capacidad de modificar sensiblemente sus elementos, y acomodarse a las distintas condiciones. Así, por ejemplo, se utiliza un único tipo de soporte con alma en “H” que se refuerza según necesidad. La sección está formada por cinco perfiles angulares de acero cosidos entre sí y recubiertos de hormigón. Atendiendo al número de plantas que tenga por encima (de cinco en adelante) la sección se suplementa con platabandas que atan sus dos lados abiertos, si bien el perfil base y la dimensión total con recubrimiento de hormigón, se mantiene constante. También es constante la orientación de estos soportes y de los forjados que descansan sobre ellos. Existen variaciones que se manifiestan allí donde el perímetro de la parcela no es ortogonal y las líneas de estructura deben acomodarse (alargando o acortando sensiblemente sus luces sin variar la dimensión del elemento), o donde no hay acuerdo entre dirección general de vigas principales y posición típica de secciones metálicas embebidas en fachada.

También las soluciones de envolvente atienden a un mismo carácter compositivo y a una misma lógica constructiva. En los tres edificios principales (A, B, y C de *Bell Telephone Laboratories*) se ejecuta un mismo muro de hormigón de espesor variable según los distintos elementos que debe relacionar. En su interior se aloja una amplia gama de perfiles que hacen las veces de atado (secciones normalizadas en “T” y en “U”) y que conforman dinteles, incluso parcialmente vistos al interior (secciones en “T”). Al exterior, el muro se chapa según criterios compositivos de orden clásico, a saber: basamentos de granito “watermarble” (con marcadas molduras) y ladrillo rústico; cuerpos chapados de ladrillo “yellow/buff-colored” y frisos ornamentales de terracota de tono similar; y cornisas formadas en ladrillo (algunas provistas de ménsulas clásicas) por

Laboratories, y *Artists' Housing NY (Westbeth)*. Según el NRHP, los cinco edificios son: *edificio A*, 1896–1898 (455–465 West Street/59–77 Bethune Street); *edificio B*, 1923–1926 (51–55 Bethune Street/746–754 Washington Street); *edificio C*, 1899–1900 (141–149 Bank Street/734–44 Washington Street); *edificio D*, 1928–1929 (151 Bank Street); *edificio E*, 1861 (445–53 West Street/169 Bank Street) Andrew S. Dolkart. “Westbeth” NRHP. *Op. Cit.* sección 7, págs. 2–7.

⁵² Muchas de las aclaraciones sobre la documentación original de *Richard Meier & Associates* (1969) provienen de John Barboni. Ruescas, Juan. *Entrevista a Carl Stein, John Barboni y Tom Abraham*. *Op. cit.*

⁵³ Andrew S. Dolkart. “Westbeth” NRHP. *Op. Cit.* Sección 7, págs. 6–7.

encima de los niveles 2º, 8º, 10º y 12º. La presencia del ornamento es mayor en la fachada de la calle *West*, de mayor representatividad, y más leve en el resto de orientaciones, la mayoría de las cuales son construidas con posterioridad.⁵⁴

Bell Telephone Laboratories, “section A Roof Elevation”, 1924. Cortesía Carl Stein.

Como se puede deducir observando el conjunto en relación a las preexistencias descritas, el cuerpo integrado por estructura y envoltorio —como conjunto de soluciones y excepciones— forma un *sistema* capaz de amoldarse a las distintas situaciones de la manzana. Se trata de una misma fórmula constructiva, una misma estrategia espacial y un mismo lenguaje que hace unitario un conglomerado compuesto por piezas de distinta altura, importancia y antigüedad. En relación a este *sistema* debe Meier desplegar el suyo, uno de similar complejidad y variabilidad, capaz de adaptarse a las distintas condiciones que le vienen dadas sin renunciar a los nuevos requerimientos y ambiciones.

Así parece entenderse el problema de la transformación de *Bell Telephone Laboratories* en el complejo para artistas de *Westbeth*, una actuación hecha de una vez, entera, si bien poniendo de acuerdo las particularidades de su historia. Para lograrlo, la sistematización de Meier distingue desde el comienzo entre lo sustancial (las viviendas–taller) y lo adjetivo (los espacios colectivos), si bien tiene como objetivo que queden entrelazados.

⁵⁴ Andrew S. Dolkart. “Westbeth”, *NRHP Op. Cit.* Sección 7, págs. 2–7. Ver planos del *Western Electric Co.* (1924), Archivo de *Westbeth*, Carl Stein.

Lo sustantivo lo forman cinco tipos de vivienda-taller, o *lofts*. Con superficies de entre 70m² (700 square feet) y 130m² (1,300 square feet), el proyecto clasifica las unidades –de menor a mayor– con las denominaciones de “Efficiency unit”, “One Bedroom unit”, “Two Bedroom unit”, “Two Bedroom Duplex unit”, y “Three Bedroom Duplex unit”. Las 383 unidades que Meier consigue encajar se ejecutan sin particiones interiores exceptuando las que separan el “open plan” de los cuartos húmedos tipo de aseo y cocina.⁵⁵ Estos espacios más técnicos se proyectan como módulos prácticamente idénticos en todo el complejo, y se disponen siempre en parejas (aseo contra aseo, cocina contra cocina), y en relación a un elemento de pilar común entorno al cual se construye una patinillo de gran dimensión registrable desde todas las unidades. Se trata casi de un subsistema asociado al de las unidades de vivienda-taller, pero independiente de él por cuanto los mismos módulos sirven tanto a una u otra categoría de *loft*.⁵⁶

Westbeth, Artists' Housing New York, vista del estudio de danza de Martha Graham (antes de la compañía de Merce Cunningham), *penthouse* del edificio “A”, J.R.B., 2015.

El orden de lo colectivo viene a complementar lo individual. No se entiende la idea de *Westbeth* sin los espacios de intercambio, exposición, y espectáculo (cinematográfico, teatral, de danza...), ni tampoco es sostenible sin los ingresos que el alquiler de éstas y otras instalaciones proporcionan. El uso de los espacios complementarios por parte de propios y extraños no sólo supone una fuente de ingresos necesaria, sino que además aporta publicidad y actividad a la *casa de artistas*.⁵⁷ Meier adopta las situaciones excepcionales que se encuentra para estos espacios colectivos, algunos de los cuales se mantienen casi intactos. Otros, como se ha visto, se crean con operaciones menores de transparencia o acceso. Entre todos ellos, destacan dos auditorios, ambos heredados de la época de los laboratorios: el de las plantas altas de la calle *West* (edificio “A”),⁵⁸ o el del *penthouse* de la planta 11ª (edificio “B”), convertido desde 1971 en estudio de baile de la

⁵⁵ Richard Meier. “Westbeth and Flexible Code Interpretations: A Statement by Richard Meier” in *Architectural Record*, Marzo, 1970. Pág. 106.

⁵⁶ Ruescas, Juan. *Entrevista a Carl Stein, John Barboni y Tom Abraham*. Op. cit.

⁵⁷ “Westbeth’s financing was partly dependent on commercial income to be derived from over 100,000 square feet of rental space.” Jay Shockley. *Greenwich Village Historic District Designation Report* (LP-2391). Op. cit. Pág. 13. Ver también Robert A. M. Stern, T. Mellins, D. Fishman. *New York 1960: Architecture and Urbanism between the Second World War and the Bicentennial*. Op. cit. Pág. 251.

⁵⁸ La nomenclatura corresponde al documento del *National Register of Historic Places* (NRHP) de 2009.

célebre compañía de Merce Cunningham [VER FIGURA X]. Notable también es el estudio experimental de sonido del (edificio “L”) convertido con *Westbeth* en sede teatral de numerosos grupos, el primero de las cuales es el *Theater for the New City*, que inaugura el espacio en 1971.⁵⁹ El resto de espacios de componente público se habilitan en plantas bajas e incluyen otro pequeño auditorio (edificio “A”, semisótano), espacios comunitarios, zona de juegos, galería, y un buen número de locales (edificio “A”, planta baja y 1ª), y por supuesto, la gran plaza–parque abierta a la calle *Bank*. Quizá por ello, para Keneth Frampton, lo más destacable “was not so much the units themselves, which reflected mainly an ingenious solution to the problem of providing [...] *lofts* within an industrial shell, but rather the public space provided at grade”.⁶⁰

Lo obvio, en definitiva, es que el ámbito más privado y sustantivo de los *lofts*, y su adjetivación colectiva forman un *sistema* compacto que logra encajar de forma natural en las preexistencias. La realidad de *Westbeth* demuestra una correspondencia entre *sistemas*, el adoptado y el adaptado, una correspondencia cuya eficiencia queda patente en su capacidad de resolver los nuevos objetivos manteniendo al mínimo la intervención.⁶¹

⁵⁹ Jay Shockey. *Greenwich Village Historic District Designation Report* (LP-2391). *Op. Cit.* Pág. 14.

⁶⁰ Kenneth Frampton. “Introduction” en *Richard Meier Architect: Buildings and Projects 1966–1976*. R. Meier (ed.), Oxford University Press, New York, 1976. Pág. 11.

⁶¹ Andrew S. Dolkart. “Westbeth”, *NRHP. Op. Cit.* Sección 8, pág. 1.

Form 100 (Rev. 10-1-63) Certificate of Occupancy. RA-200-21-G.P.

DEPARTMENT OF BUILDINGS
BOROUGH OF MANHATTAN, CITY OF NEW YORK

CERTIFICATE OF OCCUPANCY No. 19543 **193**

Supersedes Certificate of Occupancy No. _____

To the owner or owners of the building: New York **April 9, 1934**

THIS CERTIFIES that the building located on Block **639**, Lot **6**, known as **754-45 Washington Street-127-147 Bank Street** under a permit, Application No. **1908 Alt. of 31**, conforms to the approved plans and specifications accompanying said permit and any approved amendments thereto, and to the requirements of the building code and all other laws and ordinances and to the rules and regulations of the board of standards and appeals, applicable to a building of its class and kind, except that in the case of a building heretofore existing and for which no previous certificate of occupancy has been issued and which has not been altered or converted since March 14, 1916, to a use that changed its classification as defined in the building code, this certificate confirms and continues the existing uses to which the building has been put; and

CERTIFIES FURTHER that the building is of **fire proof** construction within the meaning of the building code and may be used and occupied as a **business** building as hereinafter qualified, in a **unrestricted** district under the building zone resolution, subject to all the privileges, requirements, limitations and conditions prescribed by law or as hereinafter specified.

STORY	LIVE LOADS Lbs. per Sq. Ft.	PERSONS ACCOMMODATED		USE
		MALE	FEMALE	
Basement		20	20	OFFICES
1st Story	300	150	30	
2nd "	170	150	30	
3rd "	190	100	30	
Roof	170			

This certificate is issued to **Bell Telephone Laboratories, Inc.**
463 West Street, City., for the owner or owners.

(Page 1)

Form 100 (Rev. 10-1-63) Certificate of Occupancy. RA-200-21-G.P.

DEPARTMENT OF BUILDINGS
BOROUGH OF MANHATTAN, THE CITY OF NEW YORK

Date **December 26, 1970** No. **69931**

CERTIFICATE OF OCCUPANCY

NO CHANGES OF USE OR OCCUPANCY NOT CONSISTENT WITH THIS CERTIFICATE SHALL BE MADE UNLESS FIRST APPROVED BY THE BOROUGH SUPERINTENDENT

AMENDS

This certificate ~~was~~ **is** C. O. No. **68679** ~~for~~ **the** ~~same~~ **altered** building—premises located at **463 West Street** Block **639** Lot **1 & 6**

That the zoning lot and premises above referred to are situated, bounded and described as follows:

BEGINNING at a point on the **east** side of **West Street** distant **0** feet south from the corner formed by the intersection of **West Street** and **Bethune Street** running thence **east 365** feet; thence **south 234'10"** feet; thence **west 375** feet; thence **north 234'10"** feet; to the point or place of beginning, conforms substantially to the approved plans and specifications, and to the requirements of the Building Code, the Zoning Resolution and all other laws and ordinances, and of the rules of the Board of Standards and Appeals, applicable to a building of its class and kind at the time the permit was issued; and

CERTIFIES FURTHER that, any provisions of Section 246 of the New York Charter have been complied with as certified by a report of the Fire Commissioner to the Borough Superintendent.

Alter Alt. No.— **472-1970** (Altered) Construction classification— **Fireproof** Class **1**
Occupancy classification— **Residential** Height **13** stories, **139.10** feet.
Date of completion— **December 2, 1970** Inspected in **C-6-3** Zoning District.

This certificate is issued subject to the limitations hereinafter specified and to the following resolutions of the Board of Standards and Appeals:
and The City Planning Commission: C.P. 20245 (Cal. 3 32) approved 3/27/68
Board of Estimate: B 1623 (Cal. # 24) approved 4/4/68

PERMISSIBLE USE AND OCCUPANCY

Off-Street Parking Spaces _____

Off-Street Loading Berths _____

STORY	LIVE LOADS Lbs. per Sq. Ft.	PERSONS ACCOMMODATED	USE
MAIN BUILDING SECTIONS A, B, C, D, E, G, I & J			
01r. On Ground			Bolter room, storage, workrooms, eating and drinking place, Use groups 6, 9 and 12.
1st	300 & 250	100	Twenty-two (22) apartments, commercial space, offices, stores, community facilities, park, fountain, meeting place, play area, Use groups 3, 4, 5, 9, 10 and 12.
2nd	250, 170 & 200	130	Commercial space, twenty-nine (29) apartments and studios and sixteen (16) one-half apartments and studios.
3rd	190 & 200		Thirty (30) apartments and studios and thirty-two (32) one-half apartments and studios and railroad easement.
4th	200		Twenty-two (22) apartments and studios and sixteen (16) one-half apartments and studios.
5th	200		Twenty-nine (29) apartments and studios and sixteen (16) one-half apartments and studios.
6th	200 & 150		Twenty-nine (29) apartments and studios and thirty-two (32) one-half apartments and studios.
7th	200 & 150		Twenty-nine (29) apartments and studios and sixteen (16) one-half apartments and studios.

- OVER -

OFFICE COPY—DEPARTMENT OF BUILDINGS

THIS CERTIFICATE OF OCCUPANCY MUST BE POSTED WITHIN THE BUILDING IN ACCORDANCE WITH THE RULES OF THE DEPARTMENT PROMULGATED MARCH 21ST, 1967.

Borough Superintendent

“Certificados de ocupación”, 1934 (*Bell Telephone Laboratories*) y 1970 (*Westbeth*). Cortesía Carl Stein.

1.5. VERSATILIDAD (*Adaptive Reuse*)

Desde el Templo de *Portunus*, o el Teatro de *Marcello* de Roma, el Palacio de Diocleciano de *Spalato*, o *Hagia Sophia* de Constantinopla, hasta el veronés *Castelvecchio*, el Hospital General y de la Pasión madrileño, la Estación parisina *d'Orsay*, o el *Bankside Power Station* londinense, nada tiene nada de nuevo que un objeto arquitectónico cambie de función pues —históricamente— las estructuras tienden a sobrevivir a sus funciones.⁶² Sólo después de la revolución industrial se convierte en habitual demoler para edificar de nuevo. Hasta entonces, lo común era mantener lo construido adaptándolo a usos sucesivos. Pasada la segunda guerra mundial, la tendencia de sustitución se acelera en zonas urbanas, donde el planeamiento causa la deslocalización de instalaciones industriales y comerciales así como el abandono de buena parte del parque de viviendas a favor de los cinturones residenciales de los nuevos suburbios de promoción pública. El proceso de demolición y reconstrucción se invierte en la década de los años setenta, como ejemplifica en Inglaterra el *Civic Amenities Act* (1967), que sirve de modelo para otros países. Las nuevas legislaciones instan a los gobiernos locales a la conservación de zonas enteras en lugar de ocuparse únicamente de la protección de monumentos

⁶² Los ejemplos citados provienen de un buen número de fuentes de las que se destaca Sherban Cantacuzino. *Re-architecture: Old Buildings/New Uses*. Abbeville Press, New York, 1989. Págs. 8–11.

concretos considerados dignos de protección histórico-artística. Así, en las décadas siguientes, la voluntad conservadora rebasa el interés por prolongar la vida de lo histórico y se amplía a espacios más corrientes —comerciales, industriales— cuya sólida construcción y adaptabilidad suponen un valor en alza. La disciplina da un giro incorporando criterios de intervención más libres donde lo que prima no es ya la estricta fidelidad a la obra con valor artístico sino una actitud flexible ante el objeto como parte de un sistema socioeconómico más amplio y capaz de regeneración urbana. Las grandes construcciones en desuso comienzan a ser realidades disponibles más allá del museo público, capaces ahora de hospedar colectividades de trabajo o de vivienda, o conjuntos donde es posible albergar una mezcla de usos.⁶³

Dos condiciones deben darse para la reconversión factible de cualquier objeto. La primera: objeto y objetivo deben encontrarse. Como en *Westbeth*, tras un periodo de búsqueda y selección —y como si de un *ready-made* se tratara— preexistencia y actividad renovada, cangrejo y caracola, deben descubrirse. La segunda consiste en que, tanto el portador o “host”,⁶⁴ como la actividad importada deben albergar una significativa capacidad de adaptación, de flexibilidad ante la nueva situación. Por una parte, el objeto debe estar en disposición de renunciar a las condiciones que van a prescribir si no lo han hecho ya. Por otra, la nueva organización de usos y usuarios debe tener la capacidad de amoldarse a una situación distinta a la de la *tabula rasa*.

Objeto y actividad deben por un lado encontrarse y reconocerse en su mutua *idoneidad*, por otro adaptarse y amoldarse en virtud de su *versatilidad*; y deben hacerlo de forma recíproca. De esta forma, la capacidad de acuerdo hace posible el *uso y re-uso* de una estructura pasada, o lo que es lo mismo, su *adaptive reuse*.⁶⁵

Pérez de Arce explica la importancia de esta práctica: primero, porque el uso de estructuras preexistentes prolonga la vida de éstas; segundo, puesto que reduce el coste en términos materiales (el aporte es menor), y sociales (sigue el curso normal de la vida); tercero, por cuanto crea un sentido de “lugar” tanto en términos históricos como

⁶³ *Ibíd.* Pág. 8.

⁶⁴ El término original de “host space” es introducido en el campo del *adaptive reuse*, “reutilización adaptativa” por Graeme Brooker y Sally Stone en su celebrada obra *Re-readings*. A pesar de que el término representa bien la idea de preexistencia susceptible de dar cabida a un nuevo uso, tal antecedente no se limita necesariamente a un “espacio”. Brooker, G., Stone, S. *Re-readings: interior architecture and the design principles of remodeling existing buildings*. Cambridge: RIBA Enterprises Ltd., 2004.

⁶⁵ Se opta por mantener el término original utilizado por los autores consultados en lengua inglesa por entenderse que ninguna de los conceptos de *reconversión*, *rehabilitación*, *remodelación*, *renovación*, *restauración*, o *conservación* son equivalentes en su traducción. Para Barbaralee Diamonstein, de entre los términos de “*renovation, rehabilitation, remodeling, recycling, retrofitting, environmental retrieval, extended use*”, posiblemente el más *preciso* de todos sea el de *adaptive re-use*. Diamonstein utiliza el concepto de “*revitalization*” como forma genérica para referirse a todos ellos. Barbaralee Diamonstein. *Buildings Reborn: New Uses, Old Places*. Harper & Row, New York, 1978. Pág. 13. Para James Douglas, “general terms such as *refurbishment, rehabilitation, renovation and restoration* lack precise or technical meaning”. Entre los extremos de conservación y reconstrucción, sostiene Douglas que “*roughly in ascending order are interventions such as refurbishment, rehabilitation, remodeling, renovation, retrofitting, and restoration*”, y añade que “the difference between the various terms for adaptation options relate to both the extent and the nature of the change and intervention they describe”. En el caso de Douglas, el concepto que abarca a los anteriores es el de “*building adaptation*”, término que da título a su libro. James Douglas. *Building Adaptation*. Butterworth-Heinemann, Oxford, 2002.

espaciales.⁶⁶ La continuidad que supone la reutilización se traduce, por tanto, en complejidad. La acumulación de elementos y la inteligencia de las sucesivas generaciones confirman y refuerzan —en un proceso de prueba y error— la calidad del objeto arquitectónico. El edificio singular es el que sobrevive al reto de un cambio de época, aunque deba mostrar su evolución en mayor o menor grado.

El *adaptive reuse* del objeto, independientemente de su escala —se trate éste de un edificio o no— supone una transformación que inexorablemente tiene una traducción material en él. Lo que define el éxito de la intervención es la medida y el modo en que el proyecto mantiene lo existente, la magnitud de lo que es necesario sustraer y/o aportar en relación a esa preexistencia. El alcance de la intervención se determina por la cantidad de trabajo que es necesario aportar, por la magnitud de recursos que se movilizan; el esfuerzo es cuantificable. Esta figura sitúa la intervención en un lugar del eje definido entre dos polos. [REVISE] En un extremo está la obra *ex novo* (donde el aporte es total); en el otro se encuentra la ruina, (donde el aporte es nulo). A lo largo del *eje ruina—obra nueva* se definen los distintos grados de posible intervención. Del lado de la ruina, o de la mínima intervención, se encuentran los casos de *adaptive reuse* dotados con mejores cualidades en términos de idoneidad y de flexibilidad —o capacidad de adaptación— entre lo nuevo y lo viejo. En el lado opuesto del espectro se encuentran esas actuaciones que no logran coser preexistencias y nuevas necesidades, y en las que se hace muy difícil una verdadera reutilización de lo existente.

Como hemos visto en el caso de *Westbeth*, el llamado *sistema* de Meier es capaz de introducirse en la cáscara industrial y su tejido gracias al despliegue de usos, colectivos y privados, de distinto tamaño y organización. Su versatilidad consiste en la capacidad de encaje de unos usos mayores y singulares de acuerdo con lo disponible, y a la posibilidad de adaptación de unos módulos de *loft* que son a un tiempo repetidos y distintos.

En cuanto a las preexistencias, es necesario añadir a las características vistas como idóneas, otras tantas que hacen de *Bell Telephone Laboratories* un huésped versátil. Como ejemplo, el número y la situación de las comunicaciones verticales: ni ascensores convencionales, ni montacargas, ni escaleras sufren cambio en la reconversión. El proyecto de Meier es capaz de implementar la nueva organización sin alterar situación ni orientación original de estos elementos, aunque sí que se ve obligado a suplementar lo existente con un ascensor en el edificio “B”. Otro aspecto del complejo que lo convierte en portador propicio de nueva actividad es la disposición sensiblemente reticular de los soportes. A pesar de tratarse, como se ha visto, de una estructura unidireccional, la distancia entre ellos es similar en las dos direcciones de la planta.⁶⁷ Esta condición dimensional hace posible que el nuevo proyecto pueda instalar sus módulos de vivienda-taller en las dos direcciones del espacio o —lo que es lo mismo— permite un cambio de orientación allí donde es necesario para cumplir el criterio de estar siempre orientados en perpendicular a las fachadas. Esta sistematización del conjunto es posible por la similitud entre estructuras de los llamados edificios principales. Así lo evidencia incluso la nomenclatura más reciente del *National Register of Historic Places*, que considera el mayor de ellos, el “A” (1896–1898), como uno sólo a pesar de estar ejecutado en dos fases y de

⁶⁶ Rodrigo Pérez de Arce. “Urban Transformations & The Architecture of Additions” en *Architectural Design*, 4, 1978. Págs 237–266.

⁶⁷ El módulo más repetido entre ejes en el edificio principal del complejo es el de 5,75m en orientación este–oeste y de 4,85m en orientación norte–sur, diferencia que no parece indicar una clara jerarquía espacial. Ciertas crujías extremas o limítrofes sufren ligeras variaciones dimensionales con respecto al módulo seleccionado.

estar formado por cuatro construcciones identificables.⁶⁸ También los edificios “C”, construido inmediatamente después (1899–1900), y el “B”, levantado pasadas dos décadas (1923–1926), siguen técnicas constructivas similares, si bien éstos hacen un uso decreciente de lo ornamental⁶⁹ en sus fachadas sin dejar por ello de leerse como un único conjunto también en lo compositivo. La uniformidad, por tanto, en composición, construcción y estructura, permiten que el proyecto de Meier se encuentre ante un único lienzo a la hora de elaborar una sola estrategia de adaptación sistemática.

Washington and West 13th Street, Brian Rose, 2013. | *Ninth Avenue and West 14th Street*, Brian Rose, 2013.
(Rose 2014. 7, 55)

Para Sherban Cantacuzino resulta significativo que —de entre todos los tipos de objetos arquitectónicos que cambian de uso— son los industriales los que admiten una mayor variedad de nuevos programas, no limitándose a los consabidos centros de arte, teatros o salas de conciertos.⁷⁰ El espacio abierto disponible (con frecuencia en manzanas enteras) y el carácter neutro que confiere a los conjuntos la repetición de un mismo hueco de fachada, hace posible añadir crujías o incluso niveles “without causing harm”.⁷¹ Existe además una “mayor libertad” en la reutilización de estructuras industriales que en templos u otros casos en los que una restauración más culta impone mayores restricciones desde el punto de vista de la conservación, e inhibe la opción del nuevo uso.⁷²

Es posible, entonces, que la mayor versatilidad de la manzana 639, lo que le otorga la flexibilidad genérica de tantos ejemplos industriales de la época, radica —precisamente— en lo que *no* está. La ausencia de condicionantes, de limitaciones, de cargas, explica buena

⁶⁸ El edificio denominado como “A” por parte del NRHP está formado por los edificios D, C, B, y A (según la organización de *Bell Telephone Laboratories*), o de los edificios A, B, C, y D (según *Westbeth*), en sentido horario y comenzando por la esquina noreste de West y Bethune. Andrew S. Dolkart. “Westbeth”, NRHP. *Op. Cit.* sección 7, págs. 2–4.

⁶⁹ La fachada oeste, frente al río Hudson, consta de un “ornamental entrance flanked by giant lanterns”, simetría con vocación monumental que, sin embargo, es compatible con un complejo “otherwise homely and utilitarian” (Christopher Gray. “As High Line Park Rises, a Time Capsule Remains”. *Op. cit.*

⁷⁰ Sherban Cantacuzino. *New Uses for Old Buildings*. The Architectural Press Ltd., London, 1975. Edición consultada: Whitney Library of Design, New York, 1975. Pág. 189.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Sherban Cantacuzino. *Re-Architecture: Old Buildings/New Uses*. Abbeville Press, New York, 1989. Pág. 11.

parte del éxito de la reutilización de este tipo de objetos. El margen de maniobra que tiene Meier permanece en lo vacante. En este contexto es en el que Cantacuzino escribe sobre el uso “eclectico” que es posible hacer de tantos ejemplos industriales, hasta el extremo de que “anything is possible, the degree of success depending less on the choice than on the location, the Budget, the will of the client and the skill of the designer”.⁷³

⁷³ Sherban Cantacuzino. *New Uses for Old Buildings*. *Op. cit.* Pág. 190.

Bell Telephone Laboratories, "11th Flr Section H at Dance Studio", 1924.

Westbeth, Artists' Housing New York, planta del penthouse "A41 11th Floor Section H at Dance Studio". (MEIER 1968)

1.6. POLISEMIA

Dos tiempos de un mismo objeto comparten lazos que lo caracterizan de forma sincrónica. Ésta es, por definición, la premisa implícita en cualquier intervención sobre el objeto que es reconvertido. A diferencia de la obra nueva, la transformación de una existente supone no sólo la previsión de las necesidades futuras, sino también la aceptación de una condición física anterior. El problema es además un problema de coincidencias; la intervención debe hacer coincidir las formas de unas y otras

necesidades. A la incertidumbre inductiva de cualquier proceso creativo se le suma un componente forzosamente deductivo.

Que un objeto se vuelva obsoleto implica, entre otras cosas, que el origen de su razón de ser se ha superado, o ha dejado de existir. En ausencia de esa característica, su continuidad se pone en duda y éste entra en crisis. Buena parte de las condiciones que lo relacionaban con la realidad, material o inmaterial, ya no están presentes. Sin esos lazos, el objeto queda suspendido. No existe cualidad *a priori* que garantice su supervivencia, ni material, ni simbólica, ni de ningún otro orden. Sin embargo, de ser efectivo su restablecimiento, se comprueba que existen una serie de características que el objeto mantiene a pesar del *impasse*, un número suficiente de invariantes que le son propias y que están contenidas en su fisicidad, la de antes y la de después. Entre objeto de anterior y el nuevo existe una suerte de *hilos compartidos* que le proporcionan vigencia. De entre todas las preexistencias, sólo las contenidas en esos hilos proporcionan al objeto su permanente *estar-en-el-mundo*.

El fenómeno es equiparable a algunos de los mecanismos que explican la ruptura y reconfiguración de relaciones semánticas del objeto surrealista. En el *ready-made* de Duchamp, la intervención consiste en la selección, primero, y en alguna de las combinaciones de descontextualización, reunión y manipulación de preexistencias, después. Pero la acción surrealista radica, sobre todo, en la pregunta resultante.⁷⁴ Tras la intervención, es el observador el que debe recorrer todo un camino oculto que dé sentido al nuevo objeto a partir de lo que se conoce del antiguo o de sus partes; por eso el objeto surrealista nunca es nuevo ni antiguo. Como es sabido, el mecanismo —casi un experimento literario— está muy relacionado con el que el escritor Raymond Roussel utilizara en su obra *Impresiones de África*,⁷⁵ y al que Duchamp conoce en París en 1921. El sistema de Roussel consiste en presentar “una serie de palabras idénticas que dicen dos cosas diferentes”⁷⁶ y encajar un relato que lleve de lo uno a lo otro, de forma coherente. Se trata de un mecanismo de transferencia muy parecido al utilizado por Duchamp según el cual “el objeto descontextualizado es obligado a significar varias cosas a la vez”.⁷⁷ La clave de estos juegos de palabras está en las coincidencias, en los *hilos compartidos* a partir de los cuales se debe lograr la explicación, el razonamiento que cierre el círculo de la comprensión entre los términos polisémicos. *The obscure and hidden machine* [la máquina oscura y escondida]⁷⁸ que hace posible la piraeta polisémica de Roussel, tantas veces vista en Duchamp, funciona resolviendo la ruptura de la lógica causal, el *satori*.⁷⁹

⁷⁴ “Curiously, the shape that this moment takes (one of returning the viewer again and again to the beginning of the question of ‘why?’)...” Rosalind Krauss. *Passages in Modern Sculpture*. The MIT Press, Cambridge, MA, 1977. Pág. 78.

⁷⁵ Raymond Roussel. *Comment j’ai écrit certains de mes livres*. 1935. [Edición consultada: *How I Wrote Certain of my Books*. Trevor Winkfield (trad.) Exact Change, Cambridge, MA, 1995.

⁷⁶ Se trata de expresiones homófonas, e.g. “Napoleon premier empereur” y “Nappe ollé ombre miettes hampe air heure”. *Ibid.* Pág. 13. Michel Foucault. *Raymond Roussel*. París, 1963. Pág. 22.

⁷⁷ J. A. Ramírez. *Duchamp el amor y la muerte, incluso*. Siruela, Madrid, 1993. Págs. 26, 29, 37.

⁷⁸ Rosalind Krauss. *Passages in Modern Sculpture*. *Op. cit.* Pág. 75.

⁷⁹ El “satori”, según lo trata Roland Barthes, es un *embrollo de la cadena semántica* donde el conjunto ha de-construido y re-construido su significado *en passant* a través de la alusión. Roland Barthes. “Non Multa Sed Multum” en *Cy Twombly: Fifty Years of Works on Paper*. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2004. Págs. 26–27.

En el caso del objeto arquitectónico, los vínculos no se establecen ya entre dos significados de un mismo significante, sino entre dos lecturas anacrónicas de un mismo artefacto es decir, entre dos tiempos de una misma construcción. Si el objeto surrealista plantea el juego del significado simultáneo, el *edificio polisémico* representa la ambivalencia de una estructura en el tiempo.

Entre dos significados de un mismo objeto, entre dos tiempos de un invariante material, existe una correspondencia, una relación a distancia referida a un eje compartido.⁸⁰ El eje existe en virtud de una misma palabra, de un mismo cuerpo inalterado. Conocer el eje es descubrir las leyes que mantienen unidos los significados y los tiempos del objeto, un misterioso acuerdo entre órdenes distintos.⁸¹

Bell Telephone Laboratories Complex, imagen de la sección “G” antes de la construcción de la línea elevada de carga del New York Central Railroad, Galería digital, New York Public Library, 1931. (SHOCKLEY 2011. 34)

La manzana 639 del bajo Manhattan forma un complejo polisémico. Como tal, significa tanto industria, como laboratorios, como viviendas—taller. Pero, tras su puesta en crisis de 1966 y la intervención efectiva de Meier, representa ante todo un conjunto de cualidades que vinculan historia con porvenir, un objeto de continuidad que mira al tiempo con dos caras.

⁸⁰ Es de gran interés descubrir la estrecha relación que guardan polisemia y *simetría* en Juan Navarro Baldeweg: “En la duplicación, en la alusión mutua o, lo que es lo mismo, en el cierre referencial entre la cosa y su doble se acentúa la singularidad de la presencia del objeto.” [...] “La vista sigue esos movimientos, encontrándose y reencontrándose con lo que ya conoce y espera. Es el momento de la comprobación y de la conjetura, de la esperanza y de la satisfacción de la esperanza” Juan Navarro Baldeweg. *La Habitación Vacante. Op. cit.* Págs. 21–22.

⁸¹ La ley de la polisemia y la coincidencia de un mismo vástago —un cilindro de acero inoxidable— son los aglutinantes (uno se basa en la coincidencia de referentes, el otro en la correspondencia de geometría y materialidad) que mantienen adheridas *Dos copas*. ‘Copa’ de cocktail y ‘copa’ como trofeo, forman una *conjunción*. El eje de simetría —el plano que mira a ambos lados del espejo— está en el terreno de lo irracional.

Haber superado la crisis del cambio de etapas no significa, sin embargo, conservar todos los hilos de un tiempo anterior. Algunos de los vínculos que quedan suspendidos, o bien encuentran una reconfiguración distinta de la anterior, o no llegan a formar parte del nuevo conjunto en absoluto. Por eso se trata de un artefacto polisémico y no sinónimo en el que –en orden a lograr la continuidad entre la etapa anterior y la siguiente– el objeto pierde hilos. La pormenorización de algunas de sus antiguas cualidades no encuentra correspondencia en las nuevas circunstancias, por lo que tiene lugar una pérdida también de capilaridad en el objeto transportado de una a otra fase. El árbol de condicionantes de otro tiempo no coincide exactamente con el árbol de detalles nuevos, por lo que el objeto debe librarse de muchas de sus particularidades. Entre los dos extremos pormenorizados, el diagrama de la transición se adelgaza. Algunas condiciones quedan dislocadas, o pierden importancia; otras emergen. Las que permanecen inalteradas forman el eje que explica la transformación, un tronco de hilos compartidos que contiene la naturaleza del objeto.

The Western Electric Co., Bell Telephone Laboratories, Westbeth..., comparten emplazamiento, buena parte de su materialidad, y su estructura. En estas líneas se basa la continuidad del conglomerado de la manzana 639. Paralelamente, se adivinan otros hilos más abstractos derivados de los primeros que los acompañan en todo su recorrido. Entre ellos, persiste, por ejemplo, el de la indeterminación programática, que permite a Meier adaptar su sistema de una forma eficiente y trasladar ese mismo carácter a las unidades de *loft* de forma natural. Esta ausencia de cualificación espacial, y un cierto desorden de uso y mobiliario parece estar relacionado además con la actividad creativa que se desarrolla en las distintas etapas del complejo, bien como lugar de investigación que produce numerosos inventos de alcance mundial (*Laboratorios Bell*, desde 1925),⁸² bien como centro de creación artística (*Westbeth*, desde 1970).

Lo contrario a los invariantes materiales del objeto, y a sus valores asociados, es el fracaso de su nombre. El conglomerado de construcciones muda varias veces de denominación antes de conocerse en 1970 como *Westbeth*. Entre los *hilos compartidos* por las distintas versiones de su pasado, no se encuentra el de su nombre, que fracasa en hacer el tránsito de una a otra etapa. El referente que incorpora alusiones a condiciones particulares, de propiedad, de usos o usuarios..., demuestra su obsolescencia. Para lograr que el objeto polisémico lo sea también en su nombre, debe incorporar a su referente las mismas cualidades que han hecho posible su reconversión como objeto, como se verá, jugando en el terreno del significado.

⁸² Como lugar de generación de ideas, ver *The Idea Factory*, monográfico sobre los descubrimientos realizados en *Bell Telephone Laboratories*: Jon Gertner. *The Idea Factory: Bell Labs and the Great Age of American Innovation*. The Penguin Press, Nueva York, 2012.

Capítulo 2. THE HIGH LINE

Looking South Towards Chelsea Markets, diciembre, Joel Sternfeld, 2000. (STERNFELD 2012. 20)

2.1. ENTROPÍA & RUINA

“I want to do this. Don’t let anyone else up here for a year. I will give you beautiful photos”.¹ Es la condición que pone el celebrado fotógrafo Joel Sternfeld para aceptar el encargo de *Friends of the High Line* tras visitar el viaducto abandonado acompañado por sus fundadores, Joshua David y Robert Hammond, a principios de 2000. Poco después, *CSX Transportation*, última entidad propietaria de la estructura elevada, concede a Sternfeld permiso para fotografiar en solitario la línea durante todo un año, desde abril de 2000 hasta julio de 2001. Ese mismo año, Sternfeld publica un testimonio gráfico de aquellos catorce meses bajo el nombre *Walking the High Line*. La obra incluye el lúcido ensayo del escritor Adam Gopnik titulado “A Walk on the High Line: The Allure of a Derelict Railroad Track in Spring”. En él, se describe el paisaje tal y como se lo encuentra el fotógrafo en aquel momento:

For the moment, the High Line has gone not to wrack and ruin but to seed: weeds and grasses and even small trees sprout from the track bed. There are irises and lamb’s ears and thistle-tufted onion grass, white-flowering bushes and pink-budded trees and grape hyacinths, and strange New York weeds that shoot straight up with horizontal arms, as though

¹ Son palabras pronunciadas por Joel Sternfeld según relato de Robert Hammond. Joshua David, Robert Hammond. *High Line: The Inside Story of New York City’s Park in the Sky*. Farrar, Straus and Giroux, N.Y., 2011. Pág. 18.

electrified. A single, improbable Christmas tree can be found there, and a flock of warblers have made themselves a home, too.²

Varias veces por semana durante cuatro estaciones, Sternfeld desliza su pesada cámara tipo Mathew Brady de ocho–por–diez bajo la valla de metal corrugado que guarda la sorpresa que describe Gopnik. “This [...] is what spring in New York actually looks like when it’s left up to Spring”, defiende Sternfeld ante Gopnik en una visita que realizan juntos. “Central Park [...] is really cosmetic in many ways. This is a true time landscape, a railroad ruin”.³

Una ruina: el resultado de la acción de la naturaleza silenciosamente reclamando lo que la ciudad ha olvidado. Como una isla rodeada de ciudad, aislada de la acción del hombre, el paisaje sin perturbar parece obedecer únicamente a leyes naturales. Una tendencia explica lo que se encuentra Sternfeld, en esencia que —sin la intervención en sentido opuesto— el mundo material tiende a la desintegración de las concentraciones naturales o artificiales; que el curso natural es hacia la mezcla de opuestos, hacia la pérdida (de diferencia) de potencial/hacia el equilibrio (potencial). Tanto el concepto de *entropía* —frecuentemente utilizado con imprecisión en el contexto de la arquitectura⁴ y del arte— como la *segunda ley de la termodinámica*, sirven de base para describir dicha tendencia. Estos principios y algunas cuestiones asociadas a ellos resultan claves para abordar la idea de la ruina en función de la tendencia natural.

2.1.1. Entropía

A pesar del uso indiscriminado del término, estrictamente, sólo cabe hablar de *entropía* en la descripción de sistemas que *no* son completamente conocidos.⁵ En un sistema *entrópico*, la descripción de un determinado *estado de conjunto* (una configuración interna de elementos de un entorno elegido), establece una *descripción parcial* (ó macroscópica), previa. Al ser incompleta, esta descripción incorpora la incertidumbre del sistema descrito.⁶ La *entropía* es relativa a esta descripción incompleta y es —precisamente— *la parte de información que falta* para llegar a la hipotética descripción total del sistema.⁷ Como además, y de forma instrumental, la *entropía* mide la *aleatoriedad* de un sistema aislado,⁸ parece interesante establecer una relación con el concepto de ruina. Así —siempre en la hipótesis de un sistema no completamente conocido— la descripción *entrópica* de un medio acotado se corresponde con su *estado de ruina*. La descripción de su grado de

² Adam Gopnik. “A Walk on the High Line: The Allure of a Derelict Railroad Track in Spring” in Sternfeld, Joel. *Walking the High Line*. Steidl/Pace/MacGill Gallery, New York, 2001. Pág. 48.

³ *Ibid.* 48–49.

⁴ En aras de la analogía arquitectónica, es habitual encontrar ejemplos que confunden *entropía* con *complejidad*.

⁵ Cuando el conjunto es completamente conocido, es decir, cuando es posible describirlo en su totalidad, entonces el término a utilizar es el de *complejidad* y no el de *entropía*. En la certidumbre no hay *entropía*.

⁶ Formalmente, se podría formular como: $D + S = P$ (donde D: *descripción parcial*, S: *entropía*, y P: *descripción completa*).

⁷ C.E. Shannon. “A Mathematical Theory of Communication” en *Bell System Technical Journal* 27. Julio y octubre, 1948. Págs. 379–423 & 623–656. Un conjunto tiene *mayor entropía* cuando es necesaria más información para llegar a la *descripción total* a partir de la *parcial* y tiene *menor entropía* cuando la información ausente es menor.

⁸ Bajo descripciones parciales equivalentes, *mayor entropía* se corresponde con *mayor aleatoriedad*.

deterioro (entendido éste como pérdida de certidumbre relativa a los elementos que lo componen), la descripción de su grado *ruinoso*, es su medida *entrópica*.⁹

Late March, 30th Street, Joel Sternfeld, 2001. (STERNFELD, 2012. 24)

2.1.2. *Entropía & termodinámica*

Puesto que la *segunda ley de la termodinámica* no es una propiedad física sino una ley de lógica matemática (es decir, basada en la probabilidad), resulta posible describirla en términos cercanos a los de la *entropía*: en un sistema aislado, las *permutaciones de la materia* tienden hacia un estado de irregularidad creciente ya que la *regularidad* —esto es, el caso particular entre todos los posibles— *es infinitamente menos probable en un proceso natural*. Así, cabe relacionar la *segunda ley de la termodinámica* y la *entropía* de la forma siguiente: probabilísticamente, un sistema aislado tiende a estados cuya descripción macroscópica (esto es, incompleta) es de mayor *entropía*.¹⁰ Trasladado a la ruina, es posible establecer que la cantidad de información (o de esfuerzo) necesaria para la *descripción completa* de un sistema acotado y dejado a su suerte, aumenta con el paso del tiempo. La multiplicación del número de *permutaciones de la materia* que se dan en una progresión *ruinosa* hace que la medida *entrópica* de su descripción vaya en aumento. Y, lo que es más importante, que —por razones de probabilidad¹¹ y sin intervención de agentes externos— el proceso es *irreversible*. Si la ruina es, por definición, la ausencia de la acción que contrarreste las

⁹ En el caso de la termodinámica, la información parcial se conoce como incompleta.

¹⁰ Bajo una misma descripción previa de una situación no enteramente conocida, la cantidad de información necesaria para llegar a una *descripción completa* es *creciente a lo largo del tiempo*; el número de configuraciones compatibles con su descripción macroscópica va en aumento. E. T. Jaynes. “Gibbs vs. Boltzmann Entropies” (1965) en *Papers on Probability, Statistics and Statistical Physics*. R. D. Rosenkrantz ed., Reidel, Dordrecht, 1983. Págs. 391-398; E. T. Jaynes. “Information Theory and Statistical Mechanics,” en *Statistical Physics*, K. W. Ford, ed., W. A. Benjamin, Inc., 1963. Págs. 181-218.

¹¹ Al ser probabilísticas, tanto segunda ley como *entropía* tiene base lógica/matemática.

permutaciones de la materia, también es aquello que —dejado al curso de los acontecimientos— difícilmente vuelve a un estado anterior a esas permutaciones. La ruina abandonada es cada vez más ruina.

2.1.3. *Entropía & complejidad*

Como se ha visto, la *entropía* de un sistema es relativa a su *descripción parcial*. La *complejidad*, en cambio, se mide siempre con respecto a una *descripción completa*, independientemente de sus posibles descripciones parciales.¹² A pesar de lo que se pueda intuir, no siempre existe una correlación entre *entropía* y *complejidad*. Se pueden dar entornos de alta *complejidad* (con mucha información) y baja entropía así como sistemas muy simples (con poca información) de muy alta entropía. Así, es fácil imaginar un artefacto muy complejo cuyas condiciones de degradación sean muy predecibles (con un bajo contenido entrópico) o el caso contrario de un objeto de descripción sencillísima del que se ignore casi todo en cuanto a sus condiciones de degradación (con gran contenido entrópico). Lo que sí se puede establecer es que —como se ha visto, y en promedio— la cantidad de *información* que describe "completamente" un sistema (es decir, su *complejidad*) es igual a la información de su *descripción parcial* más su parte *entrópica*.¹³

Una forma de comprender la relación entre los dos conceptos quizá sea ésta entendiendo que la *complejidad* es una especie de *amplificador de entropía*. Si un sistema caótico es aquel que es fuertemente dependiente de (o sensible a) sus condiciones iniciales —en las antípodas de lo arbitrario— las pequeñas variaciones en estas condiciones tienen grandes consecuencias. Por tanto, a mayor *complejidad* de entrada, mayor incertidumbre resultante.

2.1.4. *Orden, des-orden, información, entropía.*

En *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Rudolf Arnheim plantea la confusión relacionada con el concepto de *orden* en relación a la teoría de la información:

Transmitir información significa crear orden. Esto suena bastante razonable. Luego, puesto que la entropía crece con la probabilidad de un estado de cosas, la información hace lo opuesto: aumenta con su improbabilidad. Cuanto menos probable es que ocurra un suceso, tanta más información representa que ocurra. Esto también parece razonable. [...] La conclusión es que el desorden total proporciona el máximo de información; y puesto que la información se mide por el orden, el máximo desorden transmite el máximo orden. Obviamente, esto es una torre de Babel. Alguien o algo ha confundido nuestro lenguaje.¹⁴

Efectivamente, el razonamiento conduce al absurdo. El origen del conflicto reside en que —como admite el propio Arnheim— el lenguaje de la teoría de la información “ignora la estructura”,¹⁵ es decir, prescinde de aquel sistema superior que da unidad a los datos, *ordenándolos*. Sin estructura, únicamente cabe tomar como *redundantes* los datos que

¹² Es posible medir la complejidad de un sistema en términos de cantidad de *información*. A. N. Kolmogorov. *Three approaches to the quantitative definition of information*. Problems Inform. Transmission, 1(1), 1965. Págs. 1–7.

¹³ *Ibid.*; P. Grunwald & P. Vitanyi. *Shannon Information and Kolmogorov Complexity*. <http://arxiv.org/abs/cs/0410002>. Consultado 22 abril 2014.

¹⁴ Rudolf Arnheim. *Towards a Psychology of Art y Entropy and Art*. University of California Press., Berkeley, California, 1966. [Versión consultada: Rudolf Arnheim. *Hacia una psicología del arte*. R. Gómez Díaz (trad.) *Arte y entropía* N. Míguez (trad.). Alianza Ed., Madrid, 1986. Pág. 345.]

¹⁵ *Ibid.* Pág. 345.

atienden a la regularidad, que no al *orden*. No tiene sentido entonces utilizar los términos de “orden” y de “des-orden” que hacen descarrilar puesto que –además– éstos no tienen formalización matemática; son términos *informales* sujetos a una interpretación relativa al contexto que presupone unas condiciones particulares.¹⁶

No cabe pues tratar el fenómeno de la ruina en función de una pérdida de orden, o de una tendencia hacia el desorden. Lo operativo es tratar las *permutaciones de la materia* en términos de *agrupaciones y regularidades* dentro de entornos aislados, y de la información contenida en ellos. Si, para la teoría de la información, “toda regularidad predecible es llamada redundante”,¹⁷ aquellos conjuntos de mayor regularidad (es decir, susceptibles de ser sintetizados) necesariamente contienen menos información. De este modo se dice – en comparación– que los sistemas *regulares* contienen *menor información*¹⁸ que aquellos de mayor irregularidad cuyas leyes son más difíciles de concretar y precisan, en consecuencia, de un mayor número de datos para la descripción completa del conjunto acotado. En un sistema no completamente conocido, las *descripciones parciales* de los conjuntos más regulares requieren *menos información* adicional para llegar a la descripción completa que los conjuntos más irregulares que precisan más *información* adicional. Por tanto, *mayor información* implica *mayor entropía*.¹⁹ Dicho de otro modo, la ruina contiene más *información* que el sistema previo a las *permutaciones de la materia* que explican su deterioro. Un objeto en degradación tiende a la incertidumbre. Las agrupaciones y regularidades contenidas en sus leyes originales han sido, y esa alteración supone variación con respecto a las leyes que sintetizan su configuración. La ruina es la paulatina desaparición de los patrones compactos, y la aparición de nuevos datos que se suman a la información del sistema.

+ + +

¹⁶ Sirva el ejemplo de la *mezcla de naipes* de Sir Arthur Eddington a la que se refiere Arnheim para ilustrar dicha dependencia de un determinado sistema: “La interpretación habitual de esta operación es que, al barajar un mazo de naipes, se convierte un orden inicial en un desorden razonablemente perfecto. Sin embargo, sólo puede afirmarse esto si *toda* secuencia inicial particular de las cartas de mazo es considerada como un orden[.] [...] En realidad, desde luego, se baraja el mazo porque todos los jugadores deben tener la probabilidad de recibir una distribución similar de cartas. [...] Esta homogeneidad es el orden exigido por el fin de la operación. Sin duda, es un bajo nivel de orden y, de hecho, un caso límite de orden, porque la única condición estructural que cumple es que prevalezca una distribución suficientemente similar[.] [...] Antes de barajar, la secuencia inicial de naipes en el mazo, considerada en y por sí misma, puede haber sido muy ordenada. Quizá todos los ases o todos los doses estaban juntos. Pero este orden [...] [e]staría en discordancia con el orden muy diferente exigido por el juego, y la falsa relación entre forma y función constituiría un elemento de desorden.” Rudolf Arnheim. *Arte y entropía*. Op. cit. Pág. 344. Arnheim incluye la referencia de Eddington: Sir Arthur Eddington. *The nature of the physical world*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1963. Cap. IV.

¹⁷ Rudolf Arnheim. *Arte y entropía*. Op. cit. Pág. 346.

¹⁸ Ver A. N. Kolmogorov. *Three approaches to the quantitative definition of information*. Op. Cit.. Los sistemas que contienen *regularidades* en sus datos son susceptibles de ser descritos de forma más compacta. Para la compactación de la información, para su *compresión*, es necesario conocer el patrón que sustituya los datos ocupando menos espacio. La *compresión* de los datos es su *compresión*.

¹⁹ *Ibíd.*; P. Grunwald & P. Vitanyi. *Shannon Information and Kolmogorov Complexity*. Op. Cit.

La ruina es más compleja que la obra nueva. Los paisajes que Sternfeld plasma entorno al *High Line* entre 2000 y 2001 contienen más información que los que habría recogido del objeto en 1934. La obra recién terminada, con su estructura intacta —sin adherencias ni accidentes—, puede ser descrita casi con sus planos de construcción. En ellos quedan definidas y sintetizadas las leyes que gobiernan sus agrupaciones geométricas, materiales, estructurales... La información necesaria para su descripción como objeto es finita, o por lo menos, alguna de sus versiones puede serlo. A una determinada escala, también la *complejidad* del objeto acotado es cuantificable en términos de información y en un momento concreto de su historia. Lo es por la regularidad que supone su estado inicial; su realidad es *por definición*.

Más de un cuarto de siglo después, el objeto queda disuelto en sus circunstancias. Mil y una adherencias alteran la regularidad original. Los patrones de la estructura cristalina se desdibujan, aparecen excepciones, se incorporan nuevas capas desapareciendo otras; se forma una materialidad más compleja, más difícil de describir. Para hacerlo —y en el caso de no poder acceder a su completa observación—, se puede establecer una analogía con el concepto de *entropía*: la descripción parcial del *High Line* es su estructura; la parte de información que falta para su descripción completa es todo lo demás, aquello que se incorpora o que desaparece de manera impredecible a lo largo del tiempo en forma de *permutaciones de la materia*. Esta mayor incertidumbre describe un objeto de mayor *entropía*.

(DAVID 2011. 148)

2.2. RUPTURA DE VÍNCULOS

2.2.1. Tendencia caótica

Degradación, degeneración, erosión, envejecimiento... son todos términos que se refieren a la tendencia por defecto de la materia, una querencia estadística irreversible hacia la irregularidad. Nos recuerda Rudolf Arnheim que esta predicción se basa en que, “entre las permutaciones de un número dado de elementos, las irregularidades son mucho más frecuentes que las regularidades, y por lo tanto la mezcla aumentará la

irregularidad hasta que ésta llegue al máximo”.²⁰ Robert Smithson nos pone un ejemplo de ello en *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, de 1967:

Imaginemos [un] cajón de arena dividido por la mitad, con arena negra en un lado y blanca en el otro. Cogemos un niño y hacemos que corra cientos de veces en el sentido de las agujas del reloj por el cajón, hasta que la arena se mezcle y comience a ponerse gris; después hacemos que corra en el sentido contrario al de las agujas del reloj, pero el resultado no será la restauración de la división original, sino un mayor grado de grisura y un aumento de la entropía.²¹

En el caso de Smithson, la fuente de degradación es el niño, agente que acelera las permutaciones azarosas de la materia. Smithson juega con la posibilidad de dar la vuelta al proceso mediante el artificio de la manipulación; aún así, la tendencia caótica se muestra definitiva:

Si filmáramos tal experimento, podríamos probar la reversibilidad de la eternidad mostrando la película al revés, pero entonces, tarde o temprano, la misma película se desmoronaría o se perdería y entraría en un estado de irreversibilidad.²²

Sin intervención exterior, el envejecimiento es inevitable, aunque no homogéneo. El tiempo incide de forma diversa sobre las partes del objeto; las permutaciones se producen en función de sus distintas naturalezas. El desgaste físico de un basamento, por ejemplo —muy sujeto a la erosión del uso y los agentes animados, el contacto con el suelo y sus efectos— es muy distinto del desgaste que sufre una cubierta. En las cubriciones el envejecimiento es causado por la intemperie —episodios alternos de precipitación y soleamiento— por cambios de temperatura y de humedad, y en ocasiones debido a condiciones derivadas de la gravedad.

2.2.2. Vínculos

En consecuencia, el objeto establece distintas estrategias de relación con respecto a los distintos efectos de un medio. Interesan los recursos desplegados que obedecen a esta fisicidad, a su presencia corpórea en un determinado entorno más o menos determinado, pero sobre todo resultan fundamentales las relaciones que el objeto extiende con respecto a un contexto entendido como *constructo* sociopolítico, económico y cultural. Estas relaciones que el objeto desdobra, y que lo hacen *estar-en-el-mundo, de facto*, son sus *vínculos*. Bien sean de acuerdo, de oposición, o de independencia, el objeto establece vectores de relación que se instalan más allá de su materialidad aislada.²³ Se trata de *vínculos* de uso, de propiedad, económicos, normativos, programáticos, de significado..., todos ellos contribuyentes al arraigo, a la conexión del objeto con su contexto local y con

²⁰ Rudolf Arnheim. *Arte y entropía*. Op. cit. Pág. 349.

²¹ Robert Smithson. *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*. Publicado originalmente como “The Monuments of Passaic” en *Artforum*, diciembre de 1967. Edición consultada: *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006. Págs. 28–30. Letra cursiva en el original.

²² *Ibíd.*

²³ Según J. Wagensberg, “La independencia de un sistema complejo respecto de su entorno incierto no se consigue con el aislamiento, sino, bien al contrario, con una sofisticada red de relaciones entre ambos.” Jorge Wagensberg. *Ideas para la imaginación impura*. Tusquets Editores, Barcelona, 1998. Pág. 148.

su área de influencia, tanto en el espacio, como en la historia. La capacidad de vigencia de estos vínculos es lo que determina la permanencia del objeto en el medio.²⁴

+ + +

En las primeras décadas del siglo pasado, el lado oeste del bajo Manhattan sufre una notable transformación en sus infraestructuras. Casi cien años antes, en 1847, se habría establecido en superficie —con el beneplácito de las autoridades de Nueva York— el *Hudson River Railroad*, una línea férrea entre la 10ª y 11ª Avenidas y las calles *West* y *Hudson*, atendiendo a la creciente pujanza industrial frente a los muelles de la ribera del río Hudson, donde se localizan “ironworks, lumberyards, grain elevators, candle factories, and manufacturers of everything from cigars to pianos”.

Para el cambio de siglo, la congestión de los transportes ferroviario, marítimo y urbano estrangulan la actividad comercial del bajo *West Side*. Tras las numerosas protestas ciudadanas ante la peligrosidad y los frecuentes accidentes²⁵ que causa el tránsito del ferrocarril de carga que discurre por la apodada como “Death Avenue” [Avenida de la muerte],²⁶ el *New York City Transit Commission* ordena en 1924 la eliminación de todo cruce a nivel entre Sputen Duyvil (al norte de Manhattan), y la calle Sesenta Oeste. Un año después, el *New York Times* se refiere a la mejora como “The West Side Improvement”, denominación que se convertirá en nombre oficial del proyecto que se firma en 1927. Su revisión distingue dos años más tarde entre *The West Side Highway* (una autovía elevada frente al río), y *The West Side Improvement* (el viaducto de línea férrea tierra adentro).²⁷ El 28 de junio de 1934 se inaugura la línea de carga, una infraestructura de milla y media de longitud que nace en la también nueva terminal de carga de St. John (en la calle Spring)²⁸ y discurre hasta las playa de vías de la calle 34.²⁹ Apodada en origen

²⁴ Es importante aclarar aquí la diferencia entre los denominados *vínculos* y lo que se nombrará como *enlaces*, que se refiere a las relaciones materiales y funcionales que conforma la propia unidad dentro del propio objeto. Se dice que las partes del objeto quedan “enlazadas” entre sí, mientras que éste queda “vinculado” al medio.

²⁵ Una comisión del senado, ya en 1866, declara que “The traction of freight and passenger trains by ordinary locomotive on the surface of the Street is an evil which has already been endured too long and must be speedily abated.” Joshua David, Robert Hammond. *High Line: The Inside Story of New York City's Park in the Sky*. Op. cit. Pág. viii.

²⁶ Así se conocen en 1908 ciertos tramos de la 10ª, 11ª y 12ª Avenidas por donde el tránsito ferroviario convive con el de automóviles y peatones. En la década de los años 50, y como medida provisional, la ciudad pasa una ordenanza que exige la contratación de “a proper person to precede the trains on horseback, to give necessary warning in a suitable manner on their approach”. Ese grupo de personas se conoce como los “West Side Cowboys” [Los vaqueros del lado oeste], jinetes que preceden a los trenes —con banderas rojas de día y farolillos rojos de noche— unos metros delante de las locomotoras. Joshua David, Robert Hammond. *High Line: The Inside Story of New York City's Park in the Sky*. Op. cit. Pág. viii. Annik La Farge. *On The High Line: Exploring America's Most Original Urban Park*. Thames & Hudson Inc., Nueva York, 2012. Pág. 9.

²⁷ Christopher Gray. “The West Side Improvement” in *Changing New York: The Architectural Scene*. Dover Publications, Inc., New York, 1992. Pág. 23.

²⁸ La *St. John's Freight Terminal* es una estructura en expansión que ocupa tres manzanas completas de la ciudad. Dotada de ocho andenes de carga, catorce montacargas y muelles para ciento cincuenta camiones, se sitúa estratégicamente a menos de doscientos metros del epicentro del

como el “Life Line of New York” [la línea de vida de Nueva York] y dotado de numerosos “spurs” [espolones] de carga y descarga, permite intercambiar productos de manera rápida y a bajo coste a con las industrias que atraviesa.³⁰ Sólo en su declive se conocerá comúnmente al viaducto como el *High Line*.

Es entonces, trascurridas tres décadas, cuando las circunstancias cambian. En 1960, el descenso en la actividad de la línea es notable. Por un lado, el transporte de carga por camión y por barco aumenta considerablemente. Las nuevas tecnologías de refrigeración y la apertura del nuevo sistema de autopista interestatal favorecen una conexión alternativa con la isla. Además, el transporte marítimo se hace competitivo a través del sistema de *containers*. Por otro, el vecino estado de Nueva Jersey se hace más interesante como sede de muchas industrias en expansión o que cambian su modelo productivo, como ocurre con *Bell Telephone Laboratories*.³¹ El descenso en el número de portes es tal que el *New York Central Railroad* es instado a vender la terminal de St. John y a cesar el servicio al sur de la calle Bank. La ciudad no tarda en demoler el viaducto al sur de ese punto. Con dos vagones semanales, el tráfico ferroviario es ya excepcional en 1978³² de tal forma que —cuando la construcción del Centro de Convenciones J.K. Javits requiere la interrupción de la línea durante dos años— dos de los clientes principales que todavía hacen uso de ella trasladan también sus bases al estado vecino. El servicio se restablece en 1981, pero ya no pasará ningún tren.³³

2.2.3. Crisis

Así es cómo el cambio de las condiciones del medio causan la desconexión del objeto—viaducto. Cuando las razones que lo relacionan con el mundo dejan de existir, éste queda aislado y entra en crisis. En general, la *pérdida de vínculos* puede darse por circunstancias distintas, provocadas o accidentales, tanto por intervención como por falta de ella. En el caso del *High Line*, la falta de actividad económica —su *vínculo de utilitas*— es el primero que *se rompe*. Cuando en 1980 se interrumpe definitivamente el servicio ferroviario, se interrumpe también el flujo de relaciones entre la infraestructura como activo y el viaducto como objeto. En la desconexión actividad—artefacto, cesa la transferencia de movimientos y de recursos que mantienen un cierto estado de cosas también en su materialidad. Al no darse ya las condiciones —prácticas o simbólicas— de su razón de ser, el objeto peligra. El riesgo es el de su desaparición, quedando a su suerte, abandonado, y enfrentándose a su demolición. La crisis del objeto supone así —y por definición— una interrogación, la de su continuidad.

comercio marítimo del río Hudson. Annik La Farge. *On The High Line: Exploring America's Most Original Urban Park*. *Op. cit.* Pág. 10.

²⁹ Joshua David, Robert Hammond. *High Line: The Inside Story of New York City's Park in the Sky*. *Op. cit.* Págs. viii–ix.

³⁰ Annik La Farge. *On The High Line: Exploring America's Most Original Urban Park*. *Op. cit.* Pág. 86.

³¹ El cambio de modelo productivo se ilustra bien con el caso generalizado de *Meatpacking*, en el que la nueva tecnología de refrigeración que permite transportar los productos cárnicos ya empaquetados hace innecesaria la localización de los mataderos en la propia isla.

³² Christopher Gray. “The West Side Improvement”. *Op. cit.* Pág. 23.

³³ *Ibíd.*

A locomotive on the High Line above Thirtieth Street in the 1950s, James Shaughnessy. (DAVID 2011. 143)

2.3. SUSPENSIÓN

A mediados de 1980, tres vagones cargados con pavo congelado para el día de *Acción de gracias* recorren hacia el norte el Barrio Neoyorquino de *Meatpacking*. Lo hacen por lo alto del *High Line*,³⁴ el viaducto que durante décadas ha conectado industrias y mayoristas del

³⁴ Actualmente se denomina como *The High Line* o como *The High Line Park* al parque público lineal de 2,3 km de largo situado en el lado oeste de la ciudad de Nueva York, construido sobre un tramo elevado de la red ferroviaria llamada *The West Side Line*. El primer tramo de parque (de la calle Gansevoort hasta la calle 20 Oeste) abrió al público el 8 de junio de 2009. La estructura original fue erigida en 1934 con el fin de eliminar el tráfico ferroviario de carga que compartía la calzada con el resto del tráfico local, causando numerosos accidentes.

suroeste de la isla con las muelles de carga que abastecen a la ciudad, atravesando literalmente fábricas y almacenes del *West Side*, desde la calle 34 hasta la terminal de St. John, en la calle Spring.³⁵

Es el último tren.

En el año 2000, ante la amenaza de demolición, dos vecinos del *West Village* encargan al fotógrafo Joel Sternfeld, hasta entonces conocido por explorar la ironía en paisajes artificiales, un reportaje del estado de aquellas líneas elevadas ahora durmientes.³⁶ Sternfeld sube a las vías y fotografía el antiguo trazado férreo durante todo un año, capturándolo en su aparente estado inalterado.³⁷ Al poco tiempo, aquel conjunto de imágenes se convierte en catalizador de un proyecto que logra poner de acuerdo al enmarañado mundo de intereses del *Alphabet Dimension*³⁸ y salva la estructura elevada, transformándola en parque lineal cuya inspiración para intervenciones similares se ha venido a llamar *The High Line Effect*.³⁹

Entre el paso de aquellos últimos tres vagones y el comienzo de los trabajos, transcurre un cuarto de siglo⁴⁰ en el que el objeto queda *suspendido*, desprovisto de sus antiguos *vínculos*. Permanece, aunque bajo un cierto alejamiento. La falta de conexión ha anulado su presencia activa.

Sin embargo, esta desconexión no implica la pérdida total de capacidad de relación que el objeto tuvo. Existen ciertos vínculos que —aunque inactivos— permanecen como posibilidad, expectantes. Estos *vínculos suspendidos* son el motivo de su existencia todavía como objeto, los puntos potenciales de reenganche para su posible reconfiguración. Si finalmente se dan las condiciones para su reentrada en el medio, objeto pasado y objeto renovado quedan unidos por el conjunto de *hilos compartidos*, de manera que es durante la *suspensión* que se decide su futuro. En ese momento clave todo depende de la naturaleza de la intervención: adaptar frente a transformar, cuánto preservar, conservar *versus* restaurar...

³⁵ Joel Sternfeld. *Walking the High Line*. Steidl/Pace/MacGill Gallery, New York, 2001. [Edición consultada: 2012. Pág. 57.]

³⁶ Los dos vecinos, Joshua David y Robert Hammon, fundan en 1999 *Friends of the High Line*, la organización sin ánimo de lucro que se convertirá en motor del proceso que culminará en la adaptación de la infraestructura a parque público. En origen, el viaducto atravesaba el *West Village* y continuaba por los barrios de *Meatpacking* y *Chelsea* y hasta la punta sur de *Hell's Kitchen*. Actualmente, el tramo correspondiente al *West Village* ha desaparecido.

³⁷ Joshua David, Robert Hammond. *High Line: The Inside Story of New York City's Park in the Sky*. *Op. cit.* Pág. 18.

³⁸ Es el término con el que se conoce “the place [...] where government agencies and programs with strange acronyms and abbreviations award money and fight for power” (Adam Gopnik. “A Walk on the High Line: The Allure of a Derelict Railroad Track in Spring” in Sternfeld, Joel. *Walking the High Line*. Steidl/Pace/MacGill Gallery, New York, 2012. [Edición consultada: 2012. Pág. 50].

³⁹ Ver D. McGinn. *The High Line Effect: Why Cities Around The World (Including Toronto) Are Building Parks in the Sky*. (<http://www.theglobeandmail.com/life/home-and-garden/architecture/the-high-line-effect-why-cities-around-the-world-including-toronto-are-building-parks-in-the-sky/arti/>). The Globe and Mail, October 1, 2014. Consultado 10 noviembre 2014.

⁴⁰ Las plataformas elevadas permanecieron valladas y sin uso conocido desde mediados de 1980 hasta abril de 2006, fecha en que tiene lugar la ceremonia presidida por el alcalde Bloomberg, que da comienzo a las obras. Joel Sternfeld. *Walking the High Line*. *Op. cit.* Pág. 65.

2.3.1. Autenticidad & contradicción

Admite Jukka Jokilehto en su artículo que encuadra la Conferencia de Nara sobre *Autenticidad* de 1994 que, en el trigésimo aniversario de la redacción de la Carta de Venecia⁴¹ sigue faltando la definición del término⁴² En el contexto de la restauración arquitectónica⁴³ acercarse a una definición de *autenticidad* es, en realidad, toda una declaración de intenciones en relación al *qué* al *cómo* y al *cuánto* de la intervención sobre el objeto.⁴⁴ Es en virtud de ella pero también de acuerdo con ella que el objeto del pasado sufre la acción restauradora. Parece imprescindible, por tanto, aproximarse a “la consideración de *autenticidad*” con plena conciencia de lo que supone, de forma que —en efecto— contribuya a “clarificar e iluminar la memoria colectiva de la humanidad”.⁴⁵

Del griego *authentikòs*, o del latín *auctor*, *augeo*, o *auctoritas*, el término parece apuntar hacia aquello que es ‘original’ u ‘originario’, bien derivado de la figura del iniciador, del precursor o del autor, bien sea por lo que esa posición distinguida confiere en términos de autoridad, de fiabilidad. Nadie mejor que el propio autor para discernir el original de la copia, lo real de la imitación, lo genuino de lo falsificado, y nunca mejor que hacerlo por contraste con aquel momento instaurador en que la obra tomó forma.⁴⁶

Tras ese primer tiempo en que queda *formada*, instalada en el mundo, la obra se pone en movimiento y a merced de los vaivenes de lo transitorio. Como consecuencia, el objeto envejece, alejándose del momento que lo vio nacer. Desaparece el artífice de su fundación, y las ideas desde las cuales se concibió dejan sitio a otras nuevas, que ya no le son contemporáneas. Ante el deterioro de la obra o frente al riesgo de desaparición de su memoria, se movilizan las voluntades que operan en el presente sobre el objeto del pasado. Se actúa, esperando devolverlo a otro estadio de su historia, previo a la pérdida. Pero esta manipulación ya supone, como nos advierte Hernández León, una paradoja:

⁴¹ El Segundo congreso internacional de arquitectos y técnicos de monumentos históricos, celebrado en Venecia en 1964, adoptó en 1965 trece resoluciones, la primera de las cuales fue la *Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios*, conocida como Carta de Venecia. La segunda resolución, propuesta por la UNESCO, fue la creación de la organización no gubernamental ICOMOS (International Council on Monuments and Sites). Ver “The First General Assembly of ICOMOS–1965” en *SL Thirty Years of ICOMOS/30ème anniversaire de L’ICOMOS*, 1995. Pág. 3.

⁴² Jukka Jokilehto. *A history of Architectural Conservation*. Butterworth-Heinemann, Oxford, 1999. Pág. 17.

⁴³ Se utiliza aquí el término “restauración” de forma genérica para referirse al amplio espectro de actuaciones que va desde la *instauratio* de Alberti hasta la *instalación* en Brooker and Stone (G. Brooker, S. Stone. *Re-readings: interior architecture and the design principles of remodeling existing buildings*. Cambridge: RIBA Enterprises Ltd., 2004. Pág. 127), considerando éstas como posiciones extremas del gradiente acción—inacción.

⁴⁴ Se opta por utilizar el término “objeto” en lugar del de “monumento”, o “monumento histórico” para así poder incluir toda obra material, independientemente de su escala, y sin determinar a priori su naturaleza.

⁴⁵ ICOMOS. *Nara Document on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*. ICOMOS, Nara, 1995. Pág. xxi.

⁴⁶ Jukka Jokilehto. *A history of Architectural Conservation*. *Op. cit.* Pág. 296.

¿Qué contradictorio impulso es el que determina la voluntad de detener la huella de la *temporalidad*⁴⁷ en el objeto artístico, cuando, al mismo tiempo, el origen de la valoración está en su naturaleza histórica.⁴⁸

Preservar mediante una mediación, por menor que sea ésta, lo que quedó expuesto al rigor de los acontecimientos, y lograr hacerlo sin alterar aquello que precisamente es objeto de su protección, resulta una *utopía*. Para Hernández León, toda estrategia del restaurar supone, al fin y al cabo, la *transformación* del objeto en la medida que afecta a su *específica historicidad*. La intervención supone siempre una injerencia sobre la relación que el objeto ha tenido y tiene con su propia historia y que lo hace ser lo que es. Esta condición *auténtica*⁴⁹ que viene de lejos, es algo que no puede ser aportado con voluntad renovadora; de existir, únicamente se revela.⁵⁰

Washington and Ganseroort, Brian Rose, 1985. (ROSE 2014. 14)

Desde que Plutarco se refiriera a la gradual reparación del *navío de los argonautas* de Atenas, y a su significación una vez desaparecido todo vestigio físico del objeto original, son incontables los autores que se han ocupado de una u otra manera de la cuestión de la *autenticidad*, tantos como conceptos que a ella asocia la teoría de la restauración. Lo que quizá tengan en común la mayoría los esfuerzos que tratan el problema es hacerlo desde

⁴⁷ El subrayado original es en negrita.

⁴⁸ J. M. Hernández León. *Autenticidad y monumento*. Adaba Editores, Madrid, 2013. Pág. 9.

⁴⁹ Según los autores consultados, son múltiples las áreas en las que cabe dividir el problema de la *autenticidad*. Así, por ejemplo, Stefan Tschudi-Madsen se refiere a *autenticidad de material, estructura, superficie, forma arquitectónica, y función*, aunque a éstas categorías se les podrían sumar muchas otras. Tschudi-Madsen. *Restoration and anti-restoration: A Study in English Restoration Philosophy*. Oslo, 1976.

⁵⁰ Jukka Jokilehto. *A history of Architectural Conservation*. Op. cit. Pág. 19.

la *pérdida*, es decir, en la explicación de su desaparición o de su ausencia.⁵¹

2.3.2. Restauración *versus* conservación

Las diferencias en lo que se considera en riesgo de ser malogrado, explican hasta cierto punto las teorías que en su momento defendieran E. Viollet-le-Duc y J. Ruskin en sus respectivas posturas de *restauración* y de *conservación*, cuya influencia llega hasta nuestros días. Frente a la destrucción de un patrimonio que viene de un tiempo anterior, la postura de Viollet protege lo originario, aquello surgido de un momento fundacional, en algunos casos con autoría conocida, y contenido en el objeto desde entonces. El restaurador, según esta idea, debe actuar en *el estilo del original*, como si existiera un ideal, un modelo, poniéndose incluso “en el lugar del arquitecto original”.⁵² Aquella ascendencia lejana, incluso legendaria, o mítica, es lo que autentifica al objeto que debe ser entonces librado de adherencias nuevas. El restaurador debe devolver el objeto a aquel momento, prestándole así su ayuda.

En el caso de Ruskin —donde *conservación* supone más que una alternativa, un *desplazamiento*⁵³ con respecto al primer discurso— la pérdida está en la desaparición no de lo que el objeto *fue*, sino de lo que el objeto *ha sido* en continuidad, incorporando las huellas, las trazas de su historia. Lo que el objeto ha mantenido, a pesar de ir integrando cambios en su relato, es lo que Walter Benjamin denomina “aura”,⁵⁴ un conjunto de miradas que en el tiempo fijan su huella formando en él un *velo sensible*. Contemplar el objeto es hacerlo entonces a través del filtro que incorporan esas miradas. Para Ruskin, esa acumulación temporal pertenece incluso al mundo de lo tangible, formando una *pátina* que sin embargo está ausente, pues ha ido desapareciendo en virtud de su historia. Y como señala Hernández León, esa *media pulgada de superficie perdida* no puede imitarse. La pérdida de *autenticidad*, en este caso, estaría en la ocupación de esa ausencia que el tiempo se ha encargado de dejar vacante, y que es donde reside parte del valor del objeto.

2.3.3. Figura y materia

Cabría preguntar si esa media pulgada es *figura* o es *materia*. Quizá sea en el punto de articulación del clásico binomio donde residan muchas de las claves que explican la pérdida. Sean inseparables o no,⁵⁵ es en la naturaleza de la relación *figura—materia* donde se puede encontrar explicación a muchos de los fenómenos de transformación que el objeto sufre como consecuencia del transcurso del tiempo. En general, la *figura* o forma, se refiere a la ideación o proyecto del objeto, a su imagen, su aspecto figurativo,

⁵¹ Conviene puntualizar que las referencias a la *autenticidad* desde posturas occidentales en ocasiones olvidan que el concepto *no* es universal. Basta recurrir a algunas prácticas habituales orientales que se implementan periódicamente, como el desmantelamiento y la restauración completa de templos de madera, para advertir que —en algunas culturas como la japonesa— el término “autenticidad” ni siquiera existe como tal. Ver N. Inaba. “What Is the Test of Authenticity for Intangible Properties?” en ICOMOS. *Op. cit.* Pág. 330.

⁵² E. Viollet-Le-Duc. *Dictionnaire raisonné de l'architecture Française du XIe au XVI siècle* (Vol. 8), 1854. [Edición consultada: Paris, F. De Nobele, 1967. Pág. 222.]

⁵³ Ver Hernández León. *Op. cit.* Pág. 75.

⁵⁴ Walter Benjamin. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” en *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989. [Edición consultada: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Obras libro I/vol.2*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.). Abada Editores, 2008. Pág. 56].

⁵⁵ En Heidegger, figura y materia se disuelven en lo denominado como “mundo” y “tierra”, aspectos inseparables que deben conformar una experiencia conjunta de la obra. Lo primero describe el *todo* que forman sus relaciones significantes, mientras que de lo segundo nace y nutre la obra en su materialidad. Martin Heidegger. *Origin of the Work of Art*, 1935.

reconocible, mientras que *materia* se corresponde con sus *physis*. Figura y materia se presuponen interrelacionadas de forma simbiótica en el origen pero pueden evolucionar de forma distinta, quedando alterada su congruencia anterior. Así, por ejemplo, en un objeto *restaurado* puede prevalecer el componente figurativo, resultado o bien de añadir partes perdidas o bien de restar marcas físicas que han ido apareciendo y distorsionan la imagen o la lectura original de la obra. Este *lijado del barniz* es una corrección que elimina las impurezas aparecidas, pero también puede suponer un *lijado* de parte de su historia. Con el criterio opuesto, un objeto *conservado* puede perder su forma, su silueta, incluso su iconografía, en favor de su fisicidad, es decir, haciendo primar la permanencia de los vestigios tangibles que forman su *pátina*. En el primer caso, se sacrifican aspectos de la *materia* en favor de la *figura*; en el segundo se supedita la *figura* en pos de una *materia* preferiblemente intacta. Únicamente cuando viajan, cuando han viajado juntas *figura* y *materia*, prevalece la lógica interna que hace al objeto ser lo que es, manteniendo su *aura*.

2.3.4. Máscara, momificación y vitrina

De no mantenerse esta simbiosis, es decir, en la disociación entre *figura* y *materia*, queda amenazada la *autenticidad* del objeto. Los fenómenos que explican *la pérdida* son diversos, pero pueden describirse casi siempre en función del desequilibrio que se produce entre ambas.

El desplazamiento del interés por la *figura* y su significado, supuestamente colectivo, corre el peligro de convertir al objeto en lo que Hernández León denomina el “fantasma” o el “doble”,⁵⁶ una amenaza para la *autenticidad* que la simple copia no supone. Llevado al extremo, ello conduce a la *máscara*, una mediación de la que se extraen significados que las formas tienen *per sé*, y donde la morfología del objeto suple todo lo que falta. La *materia*, que es necesaria como componente subjetivo irrenunciable del objeto artístico, —de estar— permanece detrás, irreconocible o invisible al sentido. Su caso extremo conduce al *kitsch*, o a lo que R. Russel ha denominado *disneyfication*, donde la *physis* queda completamente despreciada.

El caso inverso, la *momificación*, supone la pérdida de toda semejanza con la figura que una vez tuvo a favor de su fisicidad, de la superficie que entonces queda preservada. Bajo este encapsulamiento queda controlado el envejecimiento físico de la obra, e incluso el químico, pero nada más. Embalsamada la materia, su *estabilización* supone su extracción del curso temporal que le era propio.

Cuando la extracción es también contextual, bien por el traslado a un entorno controlado, bien porque —a pesar de no sufrir cambio de coordenadas geográficas— queda éste desarraigado de su entorno original, se producen los efectos de la *vitrina*. En la *vitrina*, el objeto queda aislado en el sistema cerrado del museo, y refrendado por la autoridad que le confiere el universo coherente de la taxonomía. La clasificación sustituye el fragmento por la totalidad, el objeto por su etiqueta, en una ficción de la representación del mundo.⁵⁷ En el confinamiento del museo, el objeto queda convertido en reliquia cuya

⁵⁶ J. M. Hernández León. *Autenticidad y monumento*. Op. cit. Pág. 12.

⁵⁷ La crítica al museo como ficción, capaz de albergar una totalidad clasificatoria es evidente en el artículo de E. Donato: “The set of objects the Museum displays is sustained only by the fiction that they somehow constitute a coherent representational universe. [...] Such a fiction is the result of an uncritical belief in the notion that ordering and classifying, that is to say, the spatial juxtaposition of fragments, can produce a representational understanding of the world.” E. Donato. “The Museum’s Furnace: Notes Toward a Contextual Reading of Bouvard and

materia y figura quedan protegidas, pero ese aislamiento también implica la ruptura de los lazos que lo unen al paso del tiempo; el interior de la *vitrina* sólo tiene pasado. T. Adorno no deja lugar a dudas:

The German word museal [museumlike] has unpleasant overtones. It describes objects to which the observer no longer has a vital relationship and which are in the process of dying. They owe their preservation more to historical respect than to the needs of the present. Museum and mausoleum are connected by more than phonetic association. Museums are the family sepulchres of work of art.⁵⁸

+ + +

Looking South on a May Evening (the Starrett-Lehigh Building), Joel Sternfeld, mayo 2000.
(STERNFELD 2012. 11)

Ante las fotografías del *High Line* de Sternfeld, el espectador se enfrenta a lo contrario, a un objeto desprotegido, abandonado a su suerte. Quizá por ello sólo fotografía en días

Pécuchet” en *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Cornell University Press, Ithaca, 1979. Pág. 223.

⁵⁸ T. Adorno citado en Douglas Crimp. “On the Museum’s Ruins” en Hal Foster. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983. Pág. 43. En esta línea, Jean Baudrillard llama a este fenómeno “extermination by museumification”. Ver Jean Baudrillard. *Simulacres et Simulation*. Edition Galilée, 1981. [Edición consultada: *Simulacra and Simulation*. Sheila F. Glaser (trad.) The University of Michigan Press. Michigan, 1994. Pág. 10].

donde el cielo es de un “gris neutro”.⁵⁹ Pero en aquellas imágenes no sólo queda convocada la imaginación de un pasado nostálgico sino también la de un futuro posible con el que —sin duda— es compatible. Efectivamente, aquella realidad representa un instante de máxima fragilidad, desdibujada, sin la nitidez de una época anterior, pero también revela un estado de posibilidad, latente, lo contrario a la suerte del objeto atrapado en la seguridad del museo. Como realidad expectante, el objeto es tanto imagen del pasado como soporte del futuro, un “palimpsesto” según la denominación de R. Machado. Ante una imagen tan abierta, tan compleja, el objeto invita a ser leído como texto,⁶⁰ un texto que se reescribe sobre las trazas del anterior:

...the past takes on a greater significance because it, itself, is the material to be altered and reshaped. The past provides the already-written, the marked ‘canvas’ on which each successive remodeling will find its own place.⁶¹

⁵⁹ Sternfeld declara que pretende fotografiar “not borrowing beauty from the sky” [sin tomar prestada belleza del cielo]. Ver Annik La Farge. *On The High Line: Exploring America’s Most Original Urban Park*. *Op. cit.* Pág. 67.

⁶⁰ Ante la multiplicidad de significados de las imágenes de Sternfeld, resulta difícil no hacer un guiño aquí al objeto como texto: “...the artifact is likely to be treated less as a ‘work’ in modernist terms —unique, symbolic, visionary— than as ‘text’ in a postmodernist sense— “already written,” allegorical, contingent.” Hal Foster. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. *Op. cit.* Pág. x.

⁶¹ R. Machado. *Toward a theory of remodelling: Old buildings as palimpsest*. En *Progressive Architecture*, 57(11), 1976. Pág. 49.

Abelardo Morell. (DAVID 2011. 147)

2.4. PROYECTOS POSIBLES

El objeto vigente es el que mantiene vínculos vivos con el medio. Es el objeto *puesto en crisis* el que se enfrenta a un problema de continuidad y a las cuestiones asociadas de *autenticidad* o de *pérdida*. Es entonces cuando quedan al descubierto las distintas implicaciones que el modo de intervención supone.

La *ruptura de vínculos* pone en cuestión la supervivencia del objeto en un determinado contexto. En el caso del *High Line*, es en virtud de la *utilitas* que la infraestructura queda *suspendida*. En el de *Westbeth*, se detalla cómo esa suspensión conlleva la supresión de capas (funcionales, de organización...) mediante un mayor o menor grado de demolición (lijado, intersección, desocupación). En todos los casos —por leve que sea el rastro en lo

tangible— el objeto que se *des-hace*⁶² incrementa las opciones de reformularse. Así, la crisis del objeto supone también un aumento en el número de *proyectos posibles* compatibles con lo que permanece.

Respecto al concepto de intervención, conviene distinguir —en términos descriptivos— entre los sistemas que *existen* (observables y medibles en términos de *complejidad*), y los que *pueden existir* (incierto en parte de su descripción). En el primer caso, es factible reconocer las regularidades, las leyes que gobiernan el objeto y su consiguiente *complejidad*. En el segundo, sin embargo, es necesario tratar como *posibilidad* todo lo relativo a la información del sistema; su observación no es viable por futuro o por tratarse de una realidad en potencia, es decir, *como proyecto*. Se puede establecer, entonces, que lo que existe *de facto* es medible en términos *complejidad* mientras que el proyecto —las posibilidades de su proceso— se evalúa en términos de *entropía*.⁶³

No resulta extraño, por tanto, que las descripciones de ruinas futuras y de procesos creativos en curso se asemejen; ambas incorporan una parte de incertidumbre en la observación de su desenlace. En ambos casos, la amplitud de posibilidades difícilmente se ve compensada por las razones o condiciones que puedan predecir su resultado. Y, en ambos casos, su grado de incertidumbre depende de los grados de libertad a los que esté sujeto el sistema.

2.4.1. La asíntota del *papel en blanco*

Friends of the High Line, tras diez años de lucha contra burocracia e intereses económicos, tras incontables audiencias públicas, juntas de comunidad, entrevistas, investigaciones, estudios, reuniones y cenas benéficas, habiendo tratado con sociedades de conservación, promotores, abogados, políticos, benefactores, detractores, celebridades e inmersos en una interminable sopa de letras de siglas, figuras jurídicas⁶⁴ y entidades relacionadas con el planeamiento y la política de la ciudad de Nueva York... Robert Hammond y Joshua David, como socios fundadores, finalmente hacen realidad la convocatoria del concurso de ideas “Designing the High Line”. 720 equipos de 36 países concurren a la cita de enero de 2003 y en julio se exponen las propuestas en *Gran Central Terminal*. En marzo del año siguiente se abre el “request for qualifications” [solicitud de credenciales], emplazando a profesionales a asociarse formando equipos compuestos por arquitectos, paisajistas, urbanistas, ingenieros y otros diseñadores. Finalmente se presentan 51 equipos de los que se seleccionan siete para ser entrevistados.⁶⁵ De entre las entrevistas, Robert Hammond recuerda el comentario de un equipo que declara:

⁶² La tendencia inversa a la de “hacer” se hace explícita en el arte americano en torno a 1960. En el contexto de la obra de Gordon Matta-Clark, Pamela Lee escribe que “Beginning in the late sixties, artists such as Robert Morris, Carl Andre, Richard Serra, Mel Bochner, Eva Hesse, and [Robert] Smithson began to formulate, in their respective ways, a theory and practice of art that concentrated less on the making of an art object that was formally proper and finished than on art that revealed the process of its making, or ‘unmaking,’ as the case would have it.” Pamela M. Lee. *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. The MIT Press, Cambridge, MA, 2000. Pág. 39.

⁶³ En el contexto de la descripción de un acto creativo, la *entropía* se refiere siempre al proceso ya que la información del sistema es siempre información potencial.

⁶⁴ Entre todos los pormenores jurídicos relacionados con el proceso de conservación y adaptación del *High Line*, es digna de mención la figura de “railbanking”, clave para la viabilidad del proyecto.

⁶⁵ El extenso relato que va desde la fundación de la O.N.G. *Friends of the High Line* hasta la inauguración del primer tramo del parque elevado el 9 de junio de 2009 se encuentra en: Joshua

The first thing you should do is just bulldoze what's on top of the High Line, put in fresh dirt, and then think about what to do next.⁶⁶

“Bulldoze”. *Des-hacer* es desprenderse del pasado, borrar sus circunstancias. Suprimir condiciones pasadas es aumentar el abanico de lo posible, de lo siguiente, adoptando lo que sí permanece. *To Bulldoze*, o allanar mediante derribo, es llevar al extremo literal la supresión de restricciones del proyecto, reduciendo el número de condiciones que acotan el problema y aumentando su incertidumbre. En las descripciones, mayor incertidumbre implica mayor *entropía* en la *physis* de la ruina y —en el tablero— un aumento de *proyectos posibles*. El borrado tiende así al *papel en blanco*, a la ausencia de definición, de ley, y a un incremento de *entropía*. Tomando como premisa la vocación de permanencia del objeto, es evidente que la ausencia total de condiciones es una asíntota.

Como en cualquier proceso de creación, el aumento de posibilidades —el aumento de incertidumbre del problema— abre el campo de posibles soluciones. Esta apertura de campo es beneficiosa siempre y cuando el proceso sea convergente, es decir, produzca la definición de un resultado. El *papel en blanco* lo admite todo, o casi, pero su mayor indeterminación puede deshilachar el proyecto por falta de conclusión.

En la sucesión que va desde el objeto perfectamente definido hasta el borrado total de sus leyes existe —en términos de información— todo un rango de situaciones. Traducido a términos materiales, la sucesión va desde lo sintetizado (el almacén de materiales) hasta el otro extremo (el vertedero). A mitad de camino entre el objeto intacto y su ruina se encuentran ensayos que *des-hacen* condiciones; son las destrucciones selectivas. En estos términos, cuando Gordon Matta-Clark realiza *Splitting* [Partición] (322 Humphrey Street, Englewood, NJ, 1974),⁶⁷ de lo que se trata es de encaminar al objeto hacia la apertura de posibilidades mediante un comienzo de demolición. *Splitting* es una actuación que tiende a *des-hacer* a través de dos cortes paralelos que en absoluto son ajenos a las leyes geométricas del huésped. Al margen de otras consideraciones que tienen que ver con la artificialidad de la operación,⁶⁸ la intervención y su registro supone

David, Robert Hammond. *High Line: The Inside Story of New York City's Park in the Sky*. *Op. cit.* Págs. 3–129.

⁶⁶ No se especifica cual de los siete equipos entrevistados realiza el comentario. En la selección final, cuatro son los finalistas: Zaha Hadid y Balmori asociados; James Corner, de *Field Operations*, Diller Scofidio + Renfro y Piet Oudolf; Steven Holl arquitectos con Hargreaves asociados; y Michael Van Valkenburgh con D.I.R.T. *Studios* y Beyer Blinder Belle. Ver Joshua David, Robert Hammond. *High Line: The Inside Story of New York City's Park in the Sky*. *Op. cit.* Pág. 74.

⁶⁷ Gordon Matta-Clark. Catálogo de exposición. MNCARS. *Op. cit.* Págs. 144–177.

⁶⁸ A diferencia de lo que las fotografías publicadas puedan simular, existe un cuidadoso procedimiento que se sigue para lograr el efecto final de “corte”, de apariencia destructiva que se persigue. Matta-Clark declara que: “First we scored and chiselled away all the block reinforcing the foundations as we worked, until the rear half of the house was standing on four points at the corners. Then, using building jacks, we transferred the load, about fifteen tons of it, from the final blocks and just lowered it.” [Versión española, María Luisa Balseiro, (trad.): “Primero marcamos y quitamos a cincel todo el bloque, reforzando los cimientos conforme trabajábamos, hasta que la mitad posterior de la casa se encontraba apoyada sobre cuatro puntos en las esquinas. Entonces, utilizando gatos, transferimos la carga, unas quince toneladas, de los últimos bloques, y la bajamos”. En Gordon Matta-Clark. Catálogo de exposición. MNCARS. *Op. cit.* Pág. 175. Gordon Matta-Clark interviewed by Liza Bear. “Splitting: The Humphrey Street Building”. *Avalanche*, diciembre, 1974. Pág. 37. Citado en Pamela M. Lee. *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. *Op. cit.* Pág. 18.

la transformación completa de la “casa residencial típica” encontrada, tanto real como simbólica. El dibujo del borrado selectivo pone el objeto en un mundo de coordenadas culturales muy distintas a las anteriores, además de provocar un desplazamiento hacia el lado del vertedero en la *Sucesión entrópica*. Algunos de los términos tratados hasta ahora se podrían situar en el eje que muestra la Figura 2.1.

Fig. 2.1 Sucesión *entrópica**

(*) *Creciente según las descripciones.*

En el camino hacia la desintegración, el ensayo de Matta-Clark ilustra el objeto abierto a nuevas posibilidades. Los cortes son el comienzo de la polarización de su campo de relaciones, una potencialidad distinta a la del objeto intacto. La *suspensión* del objeto como realidad completa, monolítica, lo pone en situación de espera, expectante ante episodios próximos, probables... El lugar que el borrado ha dejado vacante aporta incertidumbre, una mayor *entropía* al problema que tras él se apresura hacia la ruina.

Matta-Clark desencadena un proceso ya descrito de *dislocaciones de la materia*, de paulatina mezcla de elementos heterogéneos. En este sentido, el “split” es una fuente de *complejidad*, de entrada de información, por cuanto la descripción de los estadios sucesivos será de menor compresión. El corte abre el camino a la entrada de *ruido*, entendido éste como ausencia de patrones que puedan sustituir la información por sus leyes (motivos rítmicos, secuencias melódicas). La descripción del sistema es entonces más larga. Las intervenciones que *des-hacen* regularidad acercan así el desenlace de la ruina, finalmente al desierto, una realidad cuya descripción es sólo probabilística, como los procesos creativos, es decir, en potencia.

Ruina y *papel en blanco* se tocan en la incertidumbre de sus descripciones: la ruina por lo imprevisible de su destino físico; el proyecto por lo azaroso de la solución adoptada entre las casi infinitas. Por eso mantener lo existente —conservarlo— es siempre un condicionante mayor que no hacerlo. Si la suerte final de la ruina es la vuelta al lienzo vacío, conservar es dejar el papel marcado.

West 17th Street, Brian Rose, 2013. (ROSE 2014. 46)

2.4.2. Tensión de estructura

The New York Central Elevated Spur: la construcción comienza en 1929, con cientos de miles de roblones por introducir en las pesadas vigas de acero de la futura infraestructura. Desde la terminal de *St. John* hasta más allá de la calle treinta, el objetivo de la plataforma elevada es llevar en volandas a los *convoyes* de carga, no tanto por encima de avenidas sino sobrevolando propiedad privada e incluso atravesando la segunda planta de numerosos edificios.⁶⁹ Muchos de ellos tienen que ser modificados para acomodar el paso del ferrocarril; otros tantos se erigen precisamente para aprovechar el servicio de carga que lleva directamente a sus interiores industriales. El 28 de junio de 1934, cinco años y 85 millones de dólares después, las autoridades pregonan que la infraestructura inaugurada es “one of the greatest public improvements in the history of New York”.⁷⁰

Efectivamente, el esfuerzo es enorme. El aparato desplegado supone una movilización humana, material y energética que tiene consecuencias a largo plazo. En el momento de su inauguración y concluido el aporte de inicial, el objeto se encuentra en una situación singular. En términos físicos, el estado de sus componentes es de máxima pureza, con la mínima contaminación. Desde la obtención de las materias primas necesarias para su fabricación, hasta su ensamblaje, el número de especificaciones, el grado de definición de lo construido, ha ido en aumento. El proyecto y el control de los procesos han contribuido a disminuir su incertidumbre. En el momento de su estreno, el objeto muestra intacto el trabajo aportado en su conformación. Esa inversión —energética,

⁶⁹ El folleto “West Side Improvement”, de 1934, muestra en fotografías como la línea elevada atraviesa el *Bell Telephone Laboratories* (hoy *Westbeth*), el *Manhattan Refrigerating Company* (actualmente los apartamentos *West Coast*), o la *National Biscuit Company* (*Nabisco*, hoy *Chelsea Market*), entre otros.

⁷⁰ (La estimación del coste de la infraestructura lo realiza el *New York Times* en aquel año. El testimonio que recoge la cita puede encontrarse en Joshua David, Robert Hammond. *High Line: The Inside Story of New York City's Park in the Sky*. *Op. cit.* Págs. ix., 138, 141.

material, de proyecto—⁷¹ queda contenida en la urdimbre de los nudos que arman las concentraciones y regularidades desplegadas. El objeto acumula así *tensión de estructura*, una suerte de energía potencial que almacena el esfuerzo invertido y contrarresta las asumidas *permutaciones de la materia*. La *estructura*⁷² es lo que mantiene la configuración específica que define lo que el objeto es; el armazón determinante para un estado de cosas. Su tensión se opone a la tendencia natural de la mezcla, la que anula los opuestos.

Si el momento de su *puesta-en-el-mundo* representa un punto de máxima energía potencial (objetivable en la ausencia de alteraciones o perturbaciones), no es menos cierto que también representa un punto de inflexión. La tendencia convergente de la formación de sus leyes ha tocado techo. Desde ese momento, el objeto queda expuesto a las circunstancias, a los accidentes del medio, dejando de estar aislado en su hipótesis. Con respecto a un objeto escultórico, Marguerite Yourcenar lo explica así:

El día en que una estatua está terminada, su vida, en cierto sentido, empieza. Se ha salvado la primera etapa que, mediante los cuidados del escultor, la ha llevado desde el bloque hasta la forma humana; una segunda etapa, en el transcurso de los siglos, a través de alternativas de adoración, de admiración, de amor, de desprecio o de indiferencia, por grados sucesivos de erosión y desgaste, la irá devolviendo poco a poco al estado de mineral informe al que la había sustraído su escultor.⁷³

El aporte inicial puede haber sido enorme —en el caso del *High Line* con el levantamiento de potentes perfiles de acero de generosos espesores, escrupulosamente roblonados y pintados— pero esa inercia es finita. Sin embargo, estadísticamente, es improbable que el aporte inicial sea suficiente para evitar la des-configuración del objeto dentro de un marco relativo; en un marco absoluto, imposible. Aunque la energía potencial logre mantener durante tiempo la *tensión de estructura* del objeto, antes o después se hace necesario un nuevo impulso:

Cada campesino conoce el hambre del desierto, esa hambre voraz que ninguna maquinaria agrícola moderna, ni métodos avanzados de agricultura, puede destruir. No importa cuán bien preparado sea el terreno, cuán bien mantenidos estén los cercos, cuán bien pintados se vean los edificios, si el dueño es negligente por un tiempo de sus hectáreas preciosas y valiosas, se las traga de nuevo [...] el árido desierto. La tendencia de la naturaleza es hacia el desierto, nunca hacia el campo fructífero. Eso, lo repito, lo saben todos los campesinos.⁷⁴

⁷¹ Jorge Wagensberg se refiere a los seres vivos como sistemas que intercambian *materia, energía e información* con su entorno. En la transposición al objeto, se opta por la aplicación de la información en proyecto. Jorge Wagensberg. *Ideas para la imaginación impura*. Op. cit. Pág. 151.

⁷² Si bien el concepto de *estructura* es irrelevante desde el punto de la información, no lo es en absoluto desde un punto de vista energético, pues refleja la movilización de recursos, la inversión y el aporte realizados.

⁷³ Marguerite Yourcenar. *El tiempo, gran escultor*. Alfaguara, Madrid, 1983.

⁷⁴ A. W. Tozer. *The Root of the Righteous*. Christian Publications, Camp Hill, PA, 1955. pág. 119. [Edición española: Dorothy Bucher Haller.]

Porque —recordemos— que sin aporte de energía⁷⁵ y, por pura probabilidad, las cosas que colisionan al azar tienden a igualarse en una distribución homogénea de elementos cuyo resultado es el equilibrio estable de la sopa fría⁷⁶ La línea que va desde la máxima separación entre elementos heterogéneos —*ley*— hasta su máxima dispersión o fusión —*caos*—, es un espectro donde cabe situar cualquier objeto.⁷⁷ Los conceptos en discusión se pueden ordenar según la Figura 2.2.

Fig. 2.2 Espectro *entrópico**

(*) *Creciente de la Ley al Caos*

⁷⁵ El aporte de mantenimiento no es necesariamente constante en el tiempo. Una mayor antigüedad puede suponer mayor *tensión de estructura* acumulada y mayor resistencia contra tendencias que des–hacen el objeto. El fenómeno por el cual éste adquiere cualidades singulares en virtud de su antigüedad se denomina *enfriamiento*. El *enfriamiento* permite —dentro de un marco temporal— un esfuerzo decreciente de mantenimiento. Como en una cristalización, *existen muchas formas de lo cálido pero una sola de lo frío*. El *enfriamiento* pudiera explicar, asimismo, la gran capacidad de estructuras antiguas de soportar adherencias nuevas exhibiendo un contraste de gran compatibilidad.

⁷⁶ En el caso de los seres vivos, el proceso constante de aporte de energía que evita la ruina química del organismo recibe el nombre de *homeostasis*. Su analogía artificial podría ser la *metáfora de la nevera*. El aporte constante de energía mantiene el estado de cosas. El frío es la separación, la diferencia de potencial. La estructura “apagada” es la mezcla.

⁷⁷ Para ilustrar la argumentación, quepa aquí la analogía con el objeto *de arte*: en un extremo del espectro está la obra *muerta de ley* por exceso de regularidad, falta de mezcla y simplicidad extrema; en el otro la obra *muerta de caos* por contaminación, por fusión total, donde todo queda igualado, sin tensión. La oposición exceso *versus* ausencia de estructura se puede relacionar con otros términos dialécticos entre los cuales se encuentran, en un extremo, la regla sin excepción, o la melodía trivial, y en el otro, la excepción como regla, o el ruido. Ver Antonio Miranda. *Ni robot ni bufón: Manual para la crítica de arquitectura*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

Quizá la forma más evidente de ver la importancia de la *tensión de estructura* es observando los efectos de su destrucción. De manera literal, se puede ilustrar mediante la obra de Robert Smithson titulada *Partially Buried Woodshed*, 1970, Kent University, Kent, OH.⁷⁸ Se trata de un ejercicio “site-specific”⁷⁹ realizado en el *campus* de la universidad de Kent, en Ohio, sobre un almacén de leña abandonado. Smithson cubre la leñera con una montaña de tierra hasta que la viga central que sostiene su techumbre comienza a romper y —en ese momento— detiene el movimiento de tierras.

La sobrecarga real y simbólica de la estructura que contrarresta la acción de la gravedad supone el quiebro literal de las leyes que hasta entonces gobiernan el objeto. La acción desencadena una transformación (en forma de degradación) de su estado anterior. La pérdida gradual de tensión de la viga en sobrecarga se traduce en una creciente incapacidad para mantener el estado de cosas del objeto—leñera, una disminución de su capacidad de oposición frente a la acción natural.

Esta cualidad de *des-hacerse* del propio objeto es lo que Smithson llama “de-architecturization”,⁸⁰ un concepto de gran influencia para Matta-Clark. La *tensión de estructura* perdida supone el *arruinamiento* del objeto, surgiendo cuando se *des-hace* o, como dice el propio Smithson, cuando “rises into ruin” [emerge en ruina].⁸¹

+ + +

Sin embargo, no es necesaria una acción exterior que desencadene el camino del *arruinamiento*. Basta, como se ha visto, con la omisión “negligente”, el abandono del objeto, el cese de actividad, la interrupción en el aporte que mantiene vigente la tensión. Lo que Joel Sternfeld fotografía con maestría durante los 14 meses entre 2000 y 2001 es justamente el resultado de ese proceso, sin interferencia, un trozo de naturaleza elevada varios pisos por encima del asfalto del *West Side*. Bajo este plano de abandono, la plataforma que lo sostiene permanece todavía capaz. Juntos, bandeja y estrato, forman una realidad detenida, una expectativa de revisión. Es un *lienzo-semi-en-blanco*, un espacio de *proyectos posibles* con más condicionantes que los del desierto o los del vertedero, pero con menos leyes que las del *High Line* con su estructura intacta. El dilema, la contradicción, está en intervenir —de nuevo— devolviendo al objeto a un equilibrio más inestable.

⁷⁸ Photo: Estate of Robert Smithson. John Weber Gallery, Nueva York, NY.

⁷⁹ Interesa señalar que *Partially Buried Woodshed* es, para Rosalind Krauss, el primer ejemplo de la categoría de “site construction”, esto es, de obra situada simultáneamente en los territorios de *paisaje* y de *arquitectura* a partir de su diagrama del “Campo expandido” de la escultura.

⁸⁰ Robert Smithson entrevistado por Allison Skye. “Entropy Made Visible” en *The Writings of Robert Smithson*. Nancy Holt (ed.), New York University Press, Nueva York, 1979. Pág. 191.

⁸¹ Robert Smithson, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” en *The Writings of Robert Smithson*. Nancy Holt (ed.), New York University Press, Nueva York, 1979. Pág. 54.

Estado actual del segmento del *High Line* perteneciente a *Westbeth*, “A time capsule”, J.R.B., 2015. | *Westbeth*, Carl Stein, *circa* 2013.

Tim Schenck. (DAVID 2011. 197)

2.5. SIMULACIÓN

Poco después de 1960, se desmantela la línea elevada al sur de la calle *Bank*. Allí se encuentra la estación de carga de *St. John* que vende en ese año el *New York Central Railroad* debido al declive de tráfico ferroviario.⁸² Cuando en 1980 cesa definitivamente el servicio de carga, comienza el lento proceso de demolición del viaducto. Se hace por

⁸² Joshua David, Robert Hammond. *High Line: The Inside Story of New York City's Park in the Sky*. *Op. cit.* Pág. ix.

tramos hasta llegar a la calle Gansevoort, en el borde sur de *Meatpacking*, barrio industrial que durante décadas se beneficia del paso del ferrocarril. En 1991, el único rastro de la infraestructura al sur de ese punto son las marcas que muestran algunas fachadas en forma de grandes huecos —remozados o no— por donde hasta hace poco discurría la línea. Sin más demolición, todo lo que se conserva en la actualidad nace así en *Meatpacking*, en la esquina de las calles *Gansevoort* y *Washington*, en la misma manzana 644A donde se asienta la nueva sede del *Whitney Museum of American Art*.⁸³

Hoy, tras ocho años de trabajo y tres fases de reconversión, ya nada queda del antiguo trazado férreo adaptado a parque público; nada queda por salvar. De aquellas imágenes de Sternfeld del viaducto expectante, en suspensión, nada permanece. O eso parece.

Existe una excepción. Atravesando el tercer piso precisamente de la manzana de *Westbeth*, recorriendo de norte a sur lo antigua sede de los Laboratorios *Bell*, se conserva todavía hoy —inalterado— un segmento de 72 metros del antiguo trazado de la línea de carga, “A Time Capsule” [una cápsula de tiempo] según *The New York Times*:

...about 25 feet above the sidewalk, the romance survives. [It] ...feels like an Irish heath, the ballast underneath the thin cover of plants yielding slightly underfoot. The rails are gone, but rusty spikes, metal objects, a wooden tie and other leftovers attest to a time when rail was King.⁸⁴

En pleno éxito del nuevo parque lineal el artículo llama la atención sobre esta anomalía, casi un testimonio viviente no tanto de la actividad del viaducto que una vez abasteció al *West Side*, sino de su ruina.

Del resto, como es sabido, se ocupa el proyecto encargado al equipo formado por DS+R (Elizabeth Diller + Ricardo Scofidio y Charles Renfro, arquitectura) y James Corner (Director de Field Operations, paisajismo), tras ser seleccionados en septiembre de 2004 y exponer sus primeras ideas en el MoMA de Nueva York en abril de 2005.⁸⁵ No se sabe si aquella idea que recuerda Robert Hammond de “just bulldoze what’s on top of the High Line” corresponde al equipo seleccionado, aunque procede de una de las conversaciones para la selección de finalistas. Lo que sí se sabe, a pesar de la reacción de los presentes, es que aquello es exactamente lo que se acaba haciendo. Lo recuerda Joshua David: “It was the most radical thing you could have said. People’s jaws dropped, because a kind of cult had developed around the existing landscape. But we ended up doing *exactly what that team said we would have to do*”.⁸⁶

Es cierto que los esfuerzos por mantener las cualidades innatas y el espíritu de las imágenes de Sterfeld, ya en la memoria colectiva de todas las partes implicadas, son

⁸³ La nueva sede del museo, obra de la firma *Renzo Piano Building Workshop*, abre al público el 1 de mayo de 2015. La antigua sede, localizada hasta ese momento en la avenida Madison a la altura de la calle 75, es diseñada por Marcel Breuer en 1966.

⁸⁴ Christopher Gray. “As High Line Park Rises, a Time Capsule Remains”. *Op. cit.*

⁸⁵ “DS+R were commissioned, in collaboration with Field Operations led by James Corner, a landscape design studio, to develop [the HL] as a new kind of urban park.” La colaboración entre Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio viene de 1979, año en que fundan Diller + Scofidio. Charles Renfro se une como socio a la oficina en 2004. A partir de entonces sus siglas serán “DS+R”. Ver Hal Foster. *The Art–Architecture Complex*. Verso, London, 2011. Pág. 103.

⁸⁶ Joshua David, Robert Hammond. *High Line: The Inside Story of New York City’s Park in the Sky*. *Op. cit.* Pág. 73.)

grandes. En un principio, se pretende conservar el “self-sown landscape” [el paisaje auto-trabado] pero, tras la investigación llevada a cabo para comprobar si es factible, se concluye que los restos de aquel paisaje deben ser eliminados.⁸⁷

En la descripción del proyecto, James Corner escribe:

From an aesthetic and design standpoint, it has always been our position to try and respect the innate carácter of the High Line itself: its singularity and linearity, its straight-forward pragmatism, its emergent properties with wild plant-life — meadows, thickets, vines, mosses, flowers, intermixed with ballasts, Steel tracks, railings, and concrete.⁸⁸

Así se muestran también muchos de los “principios de diseño” cuya estrategia es mantener lo que la ruina industrial representa. “Keep it simple; keep it wild; keep it quiet; keep it slow” [Mantenerlo simple; mantenerlo salvaje; mantenerlo silencioso/callado; mantenerlo lento].⁸⁹ Sin embargo, esta voluntad de “preservar” no se expresa necesariamente de forma literal sino que se entiende, más bien, en sentido figurado.

A grandes rasgos, el proyecto consiste en la conservación de la estructura elevada de acero (en lo posible con su forjado de hormigón y sus barandillas icónicas *Art Deco*), en la recuperación de las vías del trazado, y en la eliminación de todo lo demás. Tras ese barrido, se añade todo un conjunto de nuevos elementos (que dan forma a los distintos episodios del nuevo parque lineal), se reinstalan muchos segmentos de la antigua vía reparada (exactamente en su emplazamiento original), se construyen los nuevos accesos (rampas, escaleras y ascensores), y finalmente, se llevan a cabo los trabajos de plantación.⁹⁰ Es evidente que el tratamiento de la estructura de acero roblonado supone la *conservación* del objeto.⁹¹ Opera aquí el llamado *lijado del barniz*. La reparación y el tratamiento con chorro de arena de la estructura metálica y su cuidadosa imprimación y repintado son el lado material de esta actuación, que incluye además el saneamiento de la capa de compresión y su drenaje. Conservar esa urdimbre es garantía también de conservación del perímetro, del recorrido, de su continuidad... Paradójicamente, toda la sustancia acumulada sobre la plataforma que, a través del testimonio gráfico de Sternfel, es clave para salvar la infraestructura, desaparece. Y lo hace a pesar de haber servido de inspiración a tantos defensores del *High Line*. En su lugar, se despliegan extraordinarios medios para dotar al nuevo parque de aquel aspecto.

⁸⁷ Tras considerar el mantenimiento del paisaje existente, “...the design team, the City of New York, and Friends of the High Line concluded that it had to be removed — to properly asses the High Line’s structural and maintenance needs, and to responsibly prepare the underlying structure for the creation of a park that will last decades into the future.” Llama la atención que la declaración lleve el refrendo de todas las partes implicadas, quizá revelando lo crítico de la decisión. Field Operations, Diller Scofidio + Renfro. *Designing the High Line: Gansevoort Street to 30th Street*. Friends of the High Line, Nueva York, 2008. Pág. 146.

⁸⁸ *Ibid.* Pág. 30.

⁸⁹ Las cuatro cualidades resumen la estrategia del proyecto. Algunos de las enunciados desarrollados son: “preserve wild, opportunistic landscape by enhancing planting species; preserve slow meandering experience through varied conditions; preserve north–south sight lines and linear consistency of the High Line; preserve industrial presence of the High Line at the Street level”. *Ibid.* Pág. 37.

⁹⁰ *Ibid.* Págs. 32, 126, 140, 142, 146.

⁹¹ Los “principios de diseño” que denotan esta conservación estructural son los que se refieren a “preserve and reveal the structure providing opportunities to inhabit and appreciate details”, y a “preserve typical railings and upgrade to fulfill code and ensure safety”. *Ibid.*

James Corner explica la “invención de un sistema de pavimentación” que permite un entrelazado de elementos orgánicos de plantación y otros duros, resultando más en un paisaje que en una senda:

...a new paving system built from linear concrete planks with open joists, specially tapered edges and seams that permit the free flow of water (collected for irrigation) and the intermingling of organic plant-life with harder materials. *Less a pathway and more a combined furrowed landscape surface*, this intermixing of plants with paving creates a rambling, textural *effect of immersion, strolling “within” and “amongst” rather than feeling distanced from.*⁹²

Este es el primer movimiento que persigue la atmósfera de las fotografías de Sternfeld. El segundo, orgánico, es de una sofisticación mucho mayor. Con precisión, teniendo en cuenta no sólo su localización sino también su crecimiento y desarrollo, se componen unos entornos a base de la selección y mezcla de especies vegetales de marcado carácter autóctono. Al margen de los detallados planos de cada una de las escenas, el proyecto presenta unos cuadros —a modo de pentagramas— que describen la evolución *de ecología* (de plantas y aves) y de *programa* (de estancia y recorrido), cruzando parámetros de “intensidad” y de “diversidad en el tiempo”.

El resultado es un complejo artefacto que obedece a la estrategia que DS+R denominan *agri-tecture*.⁹³ En la propuesta del concurso de junio de 2004, bajo la interrogación de “What will grow here?” [¿Qué crecerá aquí?], se define el término híbrido como sistema de posibilidades:

...the system digitizes the High Line surface into discrete units of paving and planting that could be organized in any combination from 100% hard paving to 100% soft richly vegetated biotopes, or any gradation in between.⁹⁴

Efectivamente, se trata de todo un sistema de definición que puede modularse adecuadamente para la consecución de escenas diversas, entremezcladas, cambiantes... Se apoya además sobre una base de nueva ejecución compuesta por nueve capas de distintos materiales que garantizan las condiciones de plantación. El sistema de riego (de doble accionamiento, manual y automático, digitalizado) y el amplio presupuesto de mantenimiento (que garantiza la organización de *Friends of the High Line*) completan un dispositivo de control exhaustivo sobre lo que se da en cada punto del parque lineal y en cada estación del año. Aparición y extinción, evolución y crecimiento, intensificación y abandono... el escenario de las especies está previsto. Y el resultado es sorprendente.

Sin embargo, en superficie, nada hay de lo anterior. Por encima de la capa de compresión, poco ha sobrevivido al *bulldozer*. Únicamente el esqueleto permanece en suspensión; todo lo demás supone una discontinuidad en la *physis* del objeto.

⁹² Field Operations, Diller Scofidio + Renfro. *Op. cit.* Letra cursiva añadida.

⁹³ “Through a strategy of agri-tecture that combines organic and building materials into a vegetal/mineral blend, the park accomodates the wild, the cultivated, the intimate, and the social.” *Ibíd.* Pág. 31.

⁹⁴ *Ibíd.* Pág. 32.

Field Operations y Diller Scofidio + Renfro, documento del concurso de 2004.
(FIELD OPERATIONS 2008. 34, 35)

2.5.1. Falsificación, reproducción, simulación

El proyecto de DS+R borra, lijando hasta el límite los rastros de su modelo, dejando únicamente el almacén que sostiene esa ausencia. Sobre ese vaciado se construye una realidad semejante a la que existió, en ocasiones guardando con ella una cercanía asombrosa. Es difícil distinguir, por ejemplo, entre algunas fotografías de Sternfeld y otras tomadas en el presente en el *Northern Spur*, [espólón norte] sobre todo en primavera. La afinidad no es casual. Ingentes esfuerzos se emplean para recrear la atmósfera que evocan aquellas escenas. Pasadas por el filtro de la representación, las apariencias del modelo y de su imagen se llegan a confundir.

Tres son, según Jean Baudrillard, los “órdenes de apariencia” que operan en la historia desde el renacimiento⁹⁵ y que pueden explicar, en mayor o menor medida, la relación entre el antes y el después de la transformación de DS+R. Interesa estudiar las apariencias de aquello que ha sufrido cambio sustancial, por tanto aquello que está *sobre* la bandeja, común tanto al pasado industrial como al futuro lúdico de la infraestructura.

Aunque lejano al *ángel de estuco* —donde a través del signo la imitación de sustancia y de forma establecen asociaciones—, la intervención podría tener de *falsificación* lo que el doble, el espejo, o del teatro, sus juegos de máscaras y apariencias.⁹⁶ Pero el “doble” de Baudrillard no es el “doble” o el “fantasma” de Hernández León, ni la *máscara* vista con anterioridad, que pone en peligro al original.⁹⁷ En Baudrillard, lo falso no deja lugar a dudas, y por tanto no conduce a engaño: “...pretending, or dissimulating, leaves the principle of reality intact: the difference is always clear, it is simply masked...”.⁹⁸ Por

⁹⁵ Jean Baudrillard. “L’ordre des simulacres” en *L’échange symbolique et la mort*. Gallimard, Paris, 1976. [Versión consultada: “The Orders of Simulacra” en *Simulations*. Philip Beitchman (trad.). Semiotext[e], 1983. Pág. 83].

⁹⁶ La *falsificación* es la *aparición de primer orden*. Jean Baudrillard. “L’ordre des simulacres”. *Op. cit.* Pág. 98.

⁹⁷ (El *doble* que *daña* al original puede ilustrarse a través del ejemplo de la *duplicación* de las cuevas de Lascaux, un caso muy parecido al de Altamira: “...with the pretext of saving the original, [...] an exact replica was constructed five hundred meters from it, so that everyone could see them [...]. It is possible that the memory of the original grottoes is itself stamped in the minds of future generations, but from now on there is no longer any difference: the *duplicación* suffices to render both artificial.” Jean Baudrillard. *Simulacres et Simulation*. *Op. cit.* Pág. 9.

⁹⁸ *Ibid.* Pág. 3.

ello, en ausencia de tergiversación, tampoco el espejo que menciona Baudrillard es el espejo de Alicia, donde “detrás de las apariencias de un mundo simétrico se esconden insospechadas quimeras”.⁹⁹ El espejismo, o la *especulación*¹⁰⁰ están mucho más allá y no constituyen una falsedad sino un lugar de mayor perplejidad, especialmente si “los lazos de correspondencia”¹⁰¹ entre dos realidades quedan registrados. Por ello la fotografía, como representación de un instante mágico, es “un espejo con memoria”,¹⁰² como se podría decir *a posteriori* de la visión que Sternfeld. En ocasiones, fotografiar es descubrir, aunque el “descubrimiento” pueda acabar siendo incluso —ahora sí— una *falsificación*. Baudrillard pone el ejemplo de la tribu de los *Tasaday*, “descubiertos” en las profundidades de la selva virgen de las montañas de *South Cotabato* (al sur de Mindanao, Filipinas), para desvelar la incompatibilidad de dos mundos que —por definición— no pueden tocarse: “In order for ethnology to live, its object must die; by dying, the object takes its revenge for being ‘discovered’...”.¹⁰³ Joan Fontcuberta relata el montaje de esta “tribu que nunca existió” en *El beso de Judas*. Su tesis es que “El éxito se basaba en la imagen”, por cuanto la representación compensa la “imposibilidad de la experiencia directa”.¹⁰⁴ Como en el caso de la ruina estetizada de Sternfeld, la fotografía abre una puerta a lo desconocido, mediatizándolo. Si “Fotografiar, en suma, constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible del *espejo* y de revelarlo”,¹⁰⁵ el trabajo realizado sobre lo alto de la infraestructura abandonada es casi una revelación, un deseo, motivo de recreación que va mucho más lejos de la simple *falsificación*.

Sin embargo, desde el punto de vista de la obra de arte, la recreación del estado abandonado de las vías sí tiene implicaciones si se toma como objeto *de arte* el paisaje en sí por virtud de su representación. Benjamin nos advierte que:

Hasta a las más perfecta reproducción le falta *algo*: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia siempre irrepetible en el lugar mismo en que se encuentra.¹⁰⁶

Desde esta posición, las fotografías de Sternfeld carecen ya de ese “algo” que sólo pueden darse, según Benjamin, en el instante y en el lugar de su registro. Pero, a efectos de la pervivencia o no de lo que en ellas se ha elevado a un lugar *artístico*, es posible tomar el trabajo de Sternfeld como modelo inaugural, como original. En este contexto, lo que está en juego es la *autenticidad* de los episodios del proyecto de James Corner y DS+R en relación a los paisajes originarios retratados por Sternfeld.

⁹⁹ Joan Fontcuberta. *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Gustavo Gili, Barcelona, 1997. Pág. 40.

¹⁰⁰ Fontcuberta llama la atención sobre “la etimología de *espejo* [...] vamos a parar a *speculum*, que ha dado lugar también a “especulación”. *Ibid.* Pág. 39. Cursiva original del autor.

¹⁰¹ *Ibid.* Pág. 38.

¹⁰² La expresión la acuña Oliver Wendell Holmes en 1861 refiriéndose al daguerrotipo, según nos recuerda Fontcuberta en Joan Fontcuberta. *Ibid.* Págs. 37–38.

¹⁰³ Jean Baudrillard. *Simulacres et Simulation*. *Op. cit.* Pág. 7.

¹⁰⁴ Joan Fontcuberta. *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. *Op. cit.* Págs. 120–121.

¹⁰⁵ *Ibid.* Pág. 45.

¹⁰⁶ Walter Benjamin. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. *Op. cit.* Pág. 53. La cursiva es original del autor.

Barry Munger. Landscape workers in a planting bed above West Thirteenth Street. (DAVID 2011. 198) | J.R.B., 2014.

Desde el punto de vista de lo material, parece razonable poner en duda la *autenticidad* de los nuevos entornos desde la visión de Benjamin:

La autenticidad de una cosa es la suma de cuanto desde su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración de material a lo que históricamente testimonia.¹⁰⁷

La sustracción de todo vestigio anterior supone una evidente ruptura de la cadena material del objeto, y por tanto también de lo que ella porta. Su reposición, aunque esa *physis* sea idéntica, supone una pérdida puesto que “lo auténtico no es reproducible” por definición.¹⁰⁸ Aunque se mantenga la *figura*, carece de la fisicidad que la construye y “La liberación del objeto de su envoltorio” supone la destrucción de su *aura*.¹⁰⁹ Es el *aura* lo que desaparece del objeto que ha roto su continuidad con una lejanía que, de otro modo, conservaría en lo más cercano.¹¹⁰ Si los paisajes de Sternfeld conforman la obra que nace de un momento y un lugar concretos, es el *bulldozer* lo que daña el *aura* de lo que se instala, con sumo cuidado, en lo alto del *High Line*.

¹⁰⁷ *Ibíd.* Pág. 55.

¹⁰⁸ *Ibíd.* Pág. 54.

¹⁰⁹ *Ibíd.* Pág. 57.

¹¹⁰ Benjamin define el “aura” de “objetos naturales” (en contraste con los “objetos históricos”) “como la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse.” *Ibíd.* Pág. 56.

2.5.2. El subterfugio

La estrategia de James Corner y DS+R tiene una coartada, como en el cuento de *Emma Zunz* de Jorge Luis Borges, donde *la situación era falsa pero se imponía fácilmente porque sustancialmente era cierta*.¹¹¹ Auténticos son los cerezos silvestres, los acebos, los limpiatubos, los castaños de indias, las rosas y otras 210 especies entre las cuales unas 160 son autóctonas de Nueva York, muchas de ellas estacionales. Auténticos son su crecimiento, su esplendor y su ruina, como el soleamiento y el agua que necesitan para vivir. Porque los jardines nunca son verdaderos ni falsos si sus componentes nacen y mueren. Lo que no se corresponde con lo natural —es decir, con lo que se da sin intervención— es el aspecto resultante de un orden artificioso. Es la composición de especies, su localización, mezcla, concentración o dispersión, lo que no responde a una condición azarosa, esto es, a otro tipo de orden más complejo. Pero el visitante del parque público en absoluto integra un sucedáneo; a lo que se enfrenta es a una *simulación*.

Se trata del tipo de *apariencia* de mayor sofisticación, pues establece mayores vínculos con aquello que pretende ser. Es una realidad subordinada a un modelo, su subrogado. Baudrillard utiliza el símil de la “enfermedad” citando a Littré: “Whoever fakes an illness can simply stay in bed and make everyone believe he is ill. Whoever simulates an illness produces in himself some of the symptoms”. Se trata por tanto no sólo de lograr la apariencia final del modelo, sino de reproducir sus síntomas.¹¹² La artificialización de la enfermedad (o de la naturaleza) requiere modulación, transición, cambio, accidente...¹¹³ e incluso sus correspondientes estados de abandono.

En la recreación de la ruina, su *alter ego*, el parque tiene —además de simular lo que no tiene— que *disimular* lo que sí.¹¹⁴ En el surgir y en la desaparición de especies que llevan y traen las estaciones, como en las sequías y plagas que en él no se dan, el parque tiene que camuflar que, tras la apariencia dejada a su suerte, hay todo un aparato de regulación¹¹⁵ que se encarga de garantizar aquel aspecto. El control es lo contrario a la ruina.

¹¹¹ Joan Fontcuberta. *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Op. cit. Pág. 128.

¹¹² “Here we are in the third-order simulacra; no longer that of the counterfeit of an original as in the first-order, nor that of the pure series as in the second. Here are the models from which proceed all forms according to the modulation of their differences. Only affiliation to the model makes sense...” Jean Baudrillard. “L’ordre des simulacres”. Op. cit. Págs. 100–101.

¹¹³ Uno de los “principios de diseño” del proyecto de reconversión consiste en “preserve unusual and found conditions on the High Line” Field Operations, Diller Scofidio + Renfro. *Designing the High Line: Gansevoort Street to 30th Street*. Op. cit. Pág. 37.

¹¹⁴ “To dissimulate is to pretend not to have what one has. To simulate is to feign to have what one doesn’t have. One implies a presence, the other an absence.” Jean Baudrillard. *Simulacres et Simulation*. Op. cit. Pág. 3.

¹¹⁵ Según Christopher Gray, “...the site necessarily has a ‘managed’ feel; its quality of evocative romantic decay will disappear”. Christopher Gray. “As High Line Park Rises, a Time Capsule Remains”. Op. cit.

Stay on the path, J.R.B., 2014.

2.6. HIPERREALIDAD

Existe una cierta perversión en recrear un pasado desaparecido *en el preciso lugar que una vez ocupó*. Se podría imaginar una misma bandada de aves posándose sobre las *mismas* ramas en que lo hizo años atrás y surgen interrogantes que elevan el problema de la *simulación* hasta un extremo donde los términos hasta ahora empleados pierden sentido.

En la erradicación del precedente surge un real *per sé*, acaso *un mapa que precede al territorio* que describe:

La *simulación* no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. [...] En adelante será el mapa el que preceda al territorio —PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS— y el que lo engendre.¹¹⁶

Tras el *bulldozer*, desaparecida la sustancia, el modelo deviene fantasma; la realidad da paso a lo que Baudrillard denomina *hiperrealidad*. En ella no existe ya diferencia entre lo verdadero y lo falso, entre lo real y lo imaginario; el nuevo campo de relaciones supera la

¹¹⁶ Jean Baudrillard. *Simulacres et Simulation*. *Op. cit.* Págs. 5–6.

lógica conocida.¹¹⁷ Ni sueño ni fantasía, se trata de una “fase avanzada” del realismo y su derivada surrealista, donde no operan ni el sueño ni lo imaginario:

The unreal is no longer that of dream or of fantasy, of a beyond or a within, it is that of a *hallucinatory resemblance of the real with itself*.¹¹⁸

Se trata de una expansión del espacio de lo “real”, donde nada queda fuera de su ámbito, ni siquiera su propia abstracción. La representación pierde entonces su sentido; su existencia radica en la diferencia entre realidad y recreación, y lo hiperreal *es toda ella simulación*:

Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro.¹¹⁹

En la *hiperrealidad* puede entonces darse el *simulacro*, una *simulación* en la que —además de re-vivirse cerezos silvestres y acebos, vivientes— pueden darse, simultáneamente, especies imaginarias, tan vivas como las primeras.

Desde esta interpretación, en el *High Line* no hay *simulacro*, pero sí una *simulación* que alcanza la categoría de *hiperreal* y que logra el “vértigo” realista de la naturaleza mediante la deconstrucción de lo real en sus detalles.¹²⁰ El sumatorio de micro-escenas de plantación del proyecto de Corner y SC+R consigue crear un universo equivalente al de la realidad, de una viveza y una verosimilitud semejantes, pero con una particularidad: las herramientas de lo digital, el diagrama en movimiento, permiten el cambio constante de sus parámetros. De tratarse de un juego, se diría que la partida y sus reglas se dan a un tiempo, en el mismo plano, retroalimentándose. En la *hiperrealidad* no tiene sentido mirar a un exterior que refleje un interior ni viceversa; verdadero, imaginario, falso..., todo pertenece a su propia *simulación*. Un paraje que es *más ruina que la propia ruina*.

Habitadas, las escenas del *High Line* se convierten en un universo autorreferente, un espacio social completo que —en su interioridad— tiene grandes similitudes con la “TV verité” a la que se refiere Baudrillard:

In the ‘TV verité’ experience is not a question of secrecy or perversion, but a sort of frisson of the real, or of an aesthetics of the hyperreal, a frisson of vertiginous and phony exactitude, a frisson of scale, of an excessive transparency. [...] There one sees that the real never was....¹²¹

¹¹⁷ “The contradictory process of true and false, of real and the imaginary, is abolished in this hyperreal logic of montage.” Jean Baudrillard. “L’ordre des simulacres”. *Op. cit.* Pág. 122.

¹¹⁸ Jean Baudrillard. “L’ordre des simulacres”. *Op. cit.* Págs. 142. Cursiva original del autor.

¹¹⁹ Jean Baudrillard. *Simulacres et Simulation*. *Op. cit.* Págs. 13–14. Baudrillard cita además a J.F. Lyotard cuando dice que “The hyperreal transcends representation only because it is entirely simulation” en Jean Baudrillard. “L’ordre des simulacres”. *Op. cit.* Págs. 147.

¹²⁰ Jean Baudrillard. “L’ordre des simulacres”. *Op. cit.* Págs. 145.

¹²¹ Baudrillard ilustra su tesis con el caso de la familia Loud (1971) que es grabada durante siete meses ininterrumpidamente, trescientas horas de metraje sin guión. Ver Jean Baudrillard. *Simulacres et Simulation*. *Op. cit.* Pág. 28.

No sin cierta ironía, el término gravita en torno a la “verdad”, sin saber qué verdad se está invocando, como admite el propio Baudrillard.¹²² En el contexto cinematográfico, lo importante es la falta de ensayo, la inexistencia de una secuencia de sucesos ordenada de antemano, precocinada. No existe guión. Para Andy Warhol, el guión lo escriben todos a la vez delante del aparato registrador. En *Andy Warhol Superstar*, Stephen Koch recoge el testimonio de Ronald Tavel, un poeta y novelista que colabora con el *magnate de la pasividad* en su etapa de películas habladas. A Warhol “no le interesaba el aspecto narrativo de mi arte”, admite Tavel. Cuando se convierte en su guionista, al preguntarle si quiere “una historia, un argumento”, Warhol contesta que “No, no un argumento, sino un *incidente*”.¹²³ El incidente se aleja del guión a causa de una circunstancia fortuita, imprevisible, y real. El accidente —como el accidente, asumido por todos— elimina la distinción entre actores y espectadores; el actor es también espectador ante lo no-previsto. De forma análoga desaparece la distinción funcional entre lo activo y lo pasivo en el espacio de la *hiperrealidad*, donde tampoco opera ya el binomio emisor-receptor.¹²⁴

“TV verité”, o *paisaje verdad*: espacio social donde —sobre la plataforma elevada a la que se accede de forma ceremonial— todos son actores para los demás actores sobre un escenario recreado de la ruina...viva.¹²⁵ El carácter lineal, lo estrecho del camino, la afluencia de las masas y su popularidad hacen que “Todos se muev[a]n a sus anchas en el terreno del narcisismo, en el que los términos vivir y *ser visto* se confunden”,¹²⁶ Esta exageración, estirando la relación entre la plataforma elevada del *High Line* y las célebres películas habladas de Warhol, sugiere un espacio de espectáculo, interactivo, donde la percepción casi se hace testigo de sí misma.

Esa interacción, también de los sentidos, causa en el universo *hiperreal* de Baudrillard un desplazamiento de lo visual a lo *digital*,¹²⁷ en una estrategia de comunicación en la que lo “táctil” se vuelve “táctica” y donde el “mensaje” se hace “masaje”.¹²⁸ Al fin y al cabo, en la escenas del parque lineal, todo está dictado por el desplazamiento, por el movimiento del cuerpo en contacto con unas circunstancias que cambian. Como en el cine según

¹²² “TV verité. A term admirable in its ambiguity, does it refer to the truth of this family or to the truth of TV? In fact, it is TV that is the truth of the Louds, it is TV that is true, it is TV that renders true. Truth that is no longer the reflexive truth of the mirror [...]” (Jean Baudrillard. *Simulacres et Simulation*. Op. cit. Págs. 28–29.

¹²³ El sobrenombre *magnate de la pasividad* y el testimonio de Ronald Tavel proceden de Stephen Koch, quien sostiene que “las estrellas y Warhol no tienen nada en absoluto que ver” con los “extraordinarios momentos de las películas” “salvo naturalmente el crear la situación en la que podían producirse” Stephen Koch. *Stargazer. Andy Warhol's World and His Films*. Praeger Publishers Inc., Nueva York, 1973. [Edición consultada: *Andy Warhol Superstar*. José Oliver (trad.), Editorial Anagrama, Barcelona, 1976. Págs. 27, 95, 98.]

¹²⁴ “[T]he distinction between the passive and the active is abolished. [...] Such is the watershed of a hiperreal sociality, in which the real is confused with the model [...]” (Jean Baudrillard. *Simulacres et Simulation*. Op. cit. Pág. 29.

¹²⁵ En la memoria del proyecto, Ricardo Scofidio escribe: “Access points are durational experiences designed to prolong the transition from the frenetic pace of the city streets to the slow, otherworldly landscape of the High Line.” Field Operations, Diller Scofidio + Renfro. *Designing the High Line: Gansevoort Street to 30th Street*. Op. cit. Pág. 31.

¹²⁶ Stephen Koch. *Stargazer*. Op. cit. Pág. 140. Cursiva original del autor.

¹²⁷ El “dígito” al que se refiere aquí Baudrillard es al del dedo, al carácter de índice del signo.

¹²⁸ Jean Baudrillard. “L’ordre des simulacres”. Op. cit. Págs. 124.

Benjamin, prima lo táctil allí donde el “cambio de escenarios y de enfoques que penetran a golpes” causa el *shock físico*.¹²⁹

La experiencia social, en masa, del *High Line* satura la percepción. Filas de observadores—actores en continua frontalidad —unos van, otros vienen— se miran en reciprocidad, luego a la naturaleza que integran, luego al exterior —el parque temático es el *otro*, el de Nueva York— y vuelta a empezar. La mayoría de ellos, además, han habitado ya las escenas de Sternfeld, destino último de sus sentidos. Imposible que la percepción no se vuelva “distraída”, como dice Benjamin, que en el caso del cine se vuelve *apercepción*.¹³⁰ Todo queda igualado en el mundo de la *hiperrealidad*, un ámbito autónomo donde, a diferencia de entornos donde todavía es relevante la dicotomía real–imaginario— la “fascinación estética” está por todas partes.¹³¹

Todo queda expuesto en la bandeja de acero que eleva al espectador al lugar protagonista, como si el clásico pedestal de la escultura se hubiera extendido para abarcar los dos mundos, el que expone y el que es expuesto.¹³² Disueltas las categorías clásicas en *la escultura del campo expandido*, la vieja plataforma roblonada recuerda la “lógica del monumento” (un objeto figurativo, vertical, asentado en un lugar concreto), con su pedestal,¹³³ al mismo tiempo que ocupa “una tierra de nadie categórica”, utilizando palabras de Rosalind Krauss. Tanto el “pedestal” como dispositivo de mediación y marco contextualizador, como lo que éste soporta, conforman un mismo objeto. Dos realidades compatibles en virtud del ámbito de la *hiperrealidad*.¹³⁴

¹²⁹ Walter Benjamin. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. *Op. cit.* Pág. 80–81. La cursiva es original del autor.

¹³⁰ *Ibid.* Pág. 83.

¹³¹ “There used to be, before, a specific class of allegorical and slightly diabolical objects: mirrors, images, Works of art (concepts?)—simulacra, but transparent and manifest (you didn’t confuse the counterfeit with the original) [...]. And pleasure consisted then rather in discovering the “natural” in what was artificial and counterfeit. Today, when the real and the imaginary are confused in the same operational totality, the *esthetic fascination* is everywhere.” Jean Baudrillard. “L’ordre des simulacres”. *Op. cit.* Págs. 150.

¹³² Se cumple a la perfección la máxima de Benjamin por la cual el *valor de culto* da paso al *valor de lo expositivo* en relación con “la masa”. Walter Benjamin. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. *Op. cit.* Págs. 62, 74. La cursiva es original del autor.

¹³³ Escribe Krauss a propósito de los pedestales que “son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional”. Ver Rosalind Krauss. “Sculpture in the Expanded Field” en *October*. MIT Press, núm. 8, primavera, 1979. [Edición consultada: Hal Foster. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Bay Press, Washington, 1983. Págs. 31–42.]

¹³⁴ Según Baudrillard, las únicas diferencias entre lo *hiperreal* y la pintura hiperrealista es el marco y la firma. Jean Baudrillard. “L’ordre des simulacres”. *Op. cit.* Págs. 146.

Washington and Gansevoort Street, Brian Rose, 2013. (ROSE 2014. 15)

El artificio de la *simulación* de un pasado desaparecido *en el preciso lugar que una vez ocupó* es un intento por poner el objeto de nuevo en el mundo. Se trata de un modo de reconfiguración no exento de incertidumbre. Empleando un alto grado de sofisticación y movilizandorecursos considerables, la estrategia supone una intensificación de la realidad en la que los términos llegan a confundirse, deliberadamente. Sólo el tiempo dirá si la tensión lograda por las contraposiciones y sus paradojas es sostenible en un medio con el que establece múltiples relaciones, nuevas e históricas.

Cronología del *High Line*

Circa 1840	Establecimiento del <i>The Hudson River Railroad</i> (10ª y 11ª Avenidas y Calles <i>West</i> y <i>Hudson</i>).
1925	Primera propuesta del <i>The West Side Improvement</i> .
1929	Revisión del proyecto que distingue entre <i>The West Side Highway</i> y <i>The West Side Improvement</i> .
1933	En agosto tiene lugar el primer transporte de carga por la línea.
1934	<i>The West Side Improvement</i> es completamente operativo.
1978	El tráfico ferroviario de la línea es de dos vagones semanales.
1980	<i>Conrail</i> se hace cargo del <i>New York Central</i> .
1980	La construcción del Centro de Convenciones <i>J.K. Javits</i> requiere la interrupción de la línea por un período de un año. Dos clientes principales de la línea trasladan sus instalaciones a Nueva Jersey.
1981	Se reestablece la línea pero sin que el tránsito se reanude.
1984	<i>Conrail</i> , compañía propietaria, vende la línea a Peter Obletz por \$10.
1985	Comienza el proceso legal entre promotores, propietarios de los terrenos y <i>Conrail</i> sobre la propiedad de la vieja línea férrea.
1992	El <i>Interstate Commerce Commission</i> (que pasa a ser el <i>Surface Transportation Board</i>) concede a <i>Conrail</i> una <i>orden condicional de abandono</i> de la línea.
1999	Joshua David y Robert Hammond fundan <i>Friends of the High Line</i> .
2000	<i>CSX Transportation</i> adquiere todas las vías al este del río Hudson pero no interviene en el <i>HL</i> .
2001	Publicación del libro <i>Walking the High Line</i> , del fotógrafo Joel Sternfeld.
2003	Enero. Se abre el concurso “Designing the High Line”, con propuestas de 720 equipos y 36 países.
2005	Junio. El <i>U.S. Federal Surface Transportation Board</i> emite un “certificate of interim trail use”, permitiendo el desmontaje de la vías del sistema nacional ferroviario.
2006	10 de Abril. Ceremonia de comienzo de obras del <i>HL</i> presidida por el alcalde Bloomberg.
2009	8 de junio. Apertura de la primera sección del <i>HL</i> (extremo sur, de la calle <i>Gansevoort</i> a la calle 20).
2011	7 de junio. Inauguración de la segunda sección del <i>HL</i> (de la calle 20 a la calle 30) con presencia del alcalde.
2014	20 de septiembre. Corte de las cinta que inuagura la tercera sección del <i>HL</i> (de la calle 30 a la calle 34).
2015	Apertura tentativa del <i>spur</i> integrado con <i>10 Hudson Yards</i> .

Capítulo 3. CHELSEA MARKET

Chelsea Market, Jeff Vandeberg, 1997. (VANDEBERG 2014. 65)

3.1. RECONFIGURACIÓN

Nueve años antes de que lo haga *Bell Telephone Laboratories*, abandona definitivamente Nueva York *The National Biscuit Company*, situada hasta 1957 siete manzanas al norte del mismo *West Side*.¹ Aunque por razones de obsolescencia distintas, el trasfondo que lleva a la relocalización es común a ambas compañías: una creciente necesidad por ampliar las instalaciones que ofrece el vecino estado de Nueva Jersey. Como los laboratorios *Bell*, el complejo que desde 1941 se conoce como “Nabisco”² tiene ya una historia considerable cuyo origen está en los últimos años del siglo XIX.

¹ En la década de los años cincuenta, la ciudad de Nueva York atraviesa un proceso de descentralización de sus mercados mayoristas a causa del cambio de modelo productivo, de los modos de transporte y de los avances tecnológicos, motivos ya mencionados con el caso de *Westbeth*. Sue Radmer. “Gansevoort Market Historic District” *National Register of Historic Places Nomination Form*. National Park Service, Washington DC, 2007. Sección 7, pág. 33.

² Según relata el *National Register of Historic Places* en su “informe de nominación” para el “Gansevoort Market Historic District”, la compañía nacional de galletas (*The National Biscuit*

En 1890, 23 obradores de distintos estados de la costa este forman el *New York Biscuit Company*, asentándose dos años más tarde en la Décima avenida al oeste de Manhattan. En 1898, la compañía recién fundada se fusiona con su antiguo rival, el *American Biscuit Company* de Chicago y con el *United States Baking Company* de California para formar el *National Biscuit Company*, que en 1906, traslada finalmente su sede al edificio de la Décima avenida. La expansión de *Nabisco* es vertiginosa. Si pocos años después de establecerse sus operaciones se extienden sobre toda la manzana (con nuevos edificios de 1904 y 1906), en la década de los años veinte el complejo ocupa ya, parcial o completamente, cinco de ellas en la zona de *Gansevoort*, un área histórica de mercados que se identifica con el *Meatpacking District*.³

Con un mercado nacional, la marca es conocida entre otras por la “Uneeda Biscuit” (1898) y por la celebrada “Oreo Biscuit” (1913), hoy mundialmente popular simplemente como *Oreo*.⁴ En su crecimiento imparable, el complejo —con 5.000 empleados, considerado el mayor del mundo de su clase— llega a incluir trece edificios de “cookie cutter architecture”, un término que se acuña para describir el tipo de arquitectura uniforme que la compañía despliega por todo el país:

Warm brown brick; repetitive units of vertical piers framing bays of horizontal windows; terra cotta entrance surrounds, lintels and cornices; copper detailing; and a prominent corner or central tower.⁵

La revista *American Architect* dedica en junio de 1912 un número a la arquitectura moderna de carácter fabril, en el que aparece un artículo titulado “The Buildings of the National Biscuit Company” que destaca la importancia que *Nabisco* da a sus construcciones:

Company) que está incluida en el área de protección, se conoce como *Na-bis-co* a partir de entonces. Sue Radmer. “Gansevoort Market Historic District”. *Op. cit.* Pág. 33.

³ El “Gansevoort Market Historic District” [Barrio histórico del mercado de Gansevoort] recibe su nombre del *Gansevoort Farmer’s Market* (1884). Tanto éste como el *West Washington Market* (1889) son mercados de refrendo municipal y motores de actividad de la zona servida por el *New York Central Railroad* que discurre entre ambos. Mientras que el ámbito de *Gansevoort* queda definido por las distintas figuras de protección de las distintas administraciones (el *Landmarks Preservation Commission (municipal)*, el *State Register of Historic Places* (del estado de NY) y el *National Register of Historic Places (nacional)*, el barrio de *Meatpacking* —algo más reducido en extensión e incluido dentro de *Gansevoort*— no tiene unos límites tan claros, aunque sus bordes se parecen. Normalmente se conoce como *Meatpacking District* al área comprendida entre las calles *West* (al oeste), *W 14th* (al norte), *Hudson/Novena* avenida (al este), y *Horatio/Gansevoort* (al sur), mientras que *Gansevoort* (según el NRHP) se amplía al norte hasta la calle *W 16th* y al oeste hasta la Decimoprimera avenida. Resulta interesante comprobar cómo los límites de *Meatpacking* (y por extensión, *Gansevoort*) se corresponden con el alcance de la red de refrigeración subterránea que, durante casi un siglo, proporciona el *Manhattan Refrigerating Company* a las industrias alimentarias, especialmente cárnicas. La ciudad de N.Y. aprueba en 1917 el servicio que el MRC proporciona a 18 manzanas mediante la instalación de conductos subterráneos que abastecen al barrio desde la calle *Horatio*, el borde sur del ámbito, sede del MRC. *Ibíd.* Sección 7, págs. 1–2; sección 8, pág. 23; sección 10, pág. 1.

⁴ Entre los productos que *Nabisco* sigue fabricando hoy se encuentran los llamados “Premium Saltines, Vanilla Wafers, Fig Newtons, Barnum’s Animal Crackers and the Mallomar”. Christopher Gray. “From Oreos and Mallomars to Today’s Chelsea Market” en *The New York Times*. 7 agosto, 2005.

⁵ Sue Radmer. “Gansevoort Market Historic District”. *Op. cit.* Pág. 23.

Probably one of the first companies to inaugurate this policy was the National Biscuit Company. It began by dismissing all question of cost and asked what was the ideal location, size and arrangement for its business; what would give the highest efficiency as a manufacturing unit; minimum cost of maintenance; greatest safety for employees and freedom from interruption of business; best light, ventilation, and sanitary conditions; and, lastly, a building of such pleasing architectural quality and dignity as would not only be a source of pride to its directors, stockholder, and employees, but would, in a measure, express to the public the purpose and ideals of the Company.⁶

Las descripciones —que no mencionan el carácter de leve clasicismo empleado por los arquitectos interinos de la compañía, como A. G. Zimmerman—⁷ se ajusta a lo construido también en la manzana principal de *Nabisco* si bien en el caso de Manhattan su arquitectura tiene condiciones singulares. El corazón del complejo, el edificio de 1892 (que más tarde será conocido como el "Tenth Avenue bakery") es alterado en 1904 por la desviación que la compañía ferroviaria decide hacer del *New York Central Rail Road* llegando con sus vías hasta el interior de su patio de manzana. Así, *Nabisco* dispone —treinta años antes del paso del *High Line*— de su propio andén de carga y descarga de mercancías servidas por vía férrea.⁸ Además, el proceso de adhesión de nuevas piezas al conjunto se sucede sin una previsión general, por lo que es necesario adaptar y readaptar lo existente. Entre los años 20 y los años 30 se levantan nuevas estructuras de seis y ocho plantas en la manzana principal y un gran edificio de nueva planta al otro lado de la avenida, con diez alturas. Cuando llega la línea elevada en los años treinta, el edificio original de la avenida Décima sufre además una considerable demolición (los primeros treinta metros desde la alineación) para acomodar el paso del viaducto. Aprovechando el derribo, se construye un edificio con función logística que se amolda al paso de la nueva línea de carga.⁹ Se eliminan también los andenes que hasta ese momento penetran hasta al centro de la manzana y se construyen puentes peatonales forrados de aluminio de inspiración *Art Déco* que unen edificios por encima del espacio urbano. A mediados de los años treinta, el complejo de *Nabisco* y su contexto industrial forman un elaborado tejido con una situación estratégica.¹⁰

La compañía se asienta en el borde sur del barrio de *Chelsea* (concretamente *West Chelsea*), por tanto justo en el borde exterior de *Gansevoort* o *Meatpacking*, que es el punto de encuentro del propio *Chelsea* y del *Greenwich Village* (concretamente *West Village*), al sur. Con los muelles del río Hudson muy cercanos, y formando parte del "world's greatest dining room" [el comedor mayor del mundo], en 1943 la compañía celebra que:

In the matter of distribution, two things are important: speed and economy, and we get both by manufacturing in the West 14th Street District. The location of our New York Bakeries is *ideal*, being

⁶ Sue Radmer. "Gansevoort Market Historic District". *Op. cit.* Pág. 23.

⁷ Christopher Gray. "From Oreos and Mallomars to Today's Chelsea Market". *Op. cit.*

⁸ Sue Radmer. "Gansevoort Market Historic District". *Op. cit.* Págs. 23–24.

⁹ Annik La Farge describe como "for decades trains carrying milk, eggs, and flour entered the National Biscuit Company via the Southern Spur, and out came cookies and crackers to feed a hungry nation." Annik La Farge. *On The High Line: Exploring America's Most Original Urban Park*. *Op. cit.* Pág. 86.

¹⁰ Sue Radmer. "Gansevoort Market Historic District". *Op. cit.* Pág. 31.

convenient to vehicular tunnels and the ferries for deliveries to our distributing agencies in New Jersey. [...] Rail shipments are also of great importance and here again the West Side offers superior facilities. The territory assigned to our New York Bakeries (beyond the scope of our own trucks) is, on the average, within 48 hours' service for carload rail shipments. These cars are loaded in the Bakeries on our own private siding, and the flow of biscuits and crackers from ovens into freight cars is practically uninterrupted...¹¹

Hasta la década de los años cincuenta, el éxito del *National Biscuit Company* también es debido a su continua voluntad de renovación. Entre otros avances, en 1943 se conectan interiormente los edificios del corazón del complejo para instalar un sistema de horno conocido como *doubletler*, que comprende toda la longitud de la manzana principal, de este a oeste.¹² A pesar de la sustitución, muchos de sus “reel ovens” por los “band ovens” de desarrollo horizontal, con el considerable esfuerzo de transformación que ello supone, poco a poco se hace evidente que en la sede de Manhattan el proceso de modernización tiene sus límites:

Most of the Nabisco bakeries were located in the middle of urban areas where any great extension of factory footage was impossible. Since the band oven could not operate vertically, there was no alternative if the company was to modernize — but to declare the old factories obsolete, buy land outside the city...and build a new type of bakery.¹³

Efectivamente, los largos y horizontales procesos industriales se adaptan mejor a las instalaciones de una sola altura que se despliegan fuera de zonas urbanas. Así se explica como en 1958 —y a pesar de las condiciones ventajosas de transporte y distribución, entre otras, que supone la localización de *Chelsea*— *Nabisco* se traslada a un campus de 40 acres en Fair Lawn, en el vecino estado de Nueva Jersey. La compañía deja atrás una gigantesca huella de 22 estructuras y más de 186.000 metros cuadrados (*two million square feet*) de instalaciones que vende en 1959 al inversor Louis J. Glickman.¹⁴ Poco se conoce de los años que siguen; el declive y el abandono del antiguo complejo, y la falta de actividad económica genera también poca información. Se sabe que existen intentos, sin mucho éxito, por revivir las instalaciones, creando el *New York Industrial Center* y que ello supone la subdivisión parcial del espacio interior que pasa a tener múltiples inquilinos. Así aparece en los archivos telefónicos hasta la década de los años 80 en los que no figura actividad alguna relacionada con los viejos hornos, únicamente la de “light industrial tenants”.¹⁵

¹¹ El fragmento pertenece a un artículo publicado en *N.B.C.*, el boletín de Nabisco. National Biscuit Company/Nabisco. *The N.B.C.* New York: National Biscuit Company. Varios números entre 1911 y 1943. Citado en Sue Radmer. “Gansevoort Market Historic District”. *Op. cit.* Pág. 25. Letra cursiva añadida.

¹² Sue Radmer. “Gansevoort Market Historic District”. *Op. cit.* Pág. 25.

¹³ William Cahn. *Out of the Cracker Barrel: From Animal Crackers to ZuZu's*. Simon and Schuster, Nueva York, 1969. Pág. 278.

¹⁴ Christopher Gray. “From Oreos and Mallomars to Today's Chelsea Market”. *Op. cit.*

¹⁵ *Ibíd.*

Grape Hyacinth, Joel Sternfeld, abril 2000. (STERNFELD, 2012. 5)

Cuando Irwin B. Cohen se interesa por las antiguas instalaciones, a mediados de los años 90, la zona alrededor de las avenidas Novena y Décima “was a desolate, windy stretch with little pedestrian traffic and absolutely no cachet”.¹⁶ Cohen, un inversor que ha reconvertido fábricas de Long Island City, Queens, organiza en 1995 un sindicato para la adquisición de los edificios del *National Biscuit Company*. La idea —que se materializa— es la de reinventar el viejo corazón del complejo (la manzana 713 del *borough* de Manhattan, delimitada por las avenidas Novena y Décima y las calles 15 y 16 oeste) y alquilar las plantas altas a las emergentes firmas “.com”.¹⁷ Para la planta baja hay planes más ambiciosos que pretenden conseguir lo que el popular *Meatpacking* dos manzanas al sur ha logrado: revitalizar todo un entorno mediante la introducción de nuevos usos en estructuras existentes. Cohen encarga el proyecto a *Vandeberg Architects*, cuyo titular es Jeff Vandeberg, un arquitecto de origen holandés con base en Nueva York (en aquel momento con oficina en SoHo) que ya ha colaborado con el inversor en la adaptación de las fábricas de Queens.¹⁸ El legado que recibe Vandeberg es un objeto con medio de siglo de actividad industrial, seguido de varias décadas de semiabandono incluyendo más de una ocupación ilegal. Según la “Breve narración” escrita por el propio Vandeberg con motivo de una entrevista para el *New York Times* en mayo de 1997, el objetivo del

¹⁶ Josh Holusha. “Uncommon Aesthetics in an Old Factory Site” en *The New York Times*. 10 octubre, 2004.

¹⁷ Christopher Gray. “From Oreos and Mallomars to Today’s Chelsea Market”. *Op. cit.* Las numeración de las manzanas de la ciudad de Nueva York se hace en función de sus cinco “boroughs” o distritos: *Manhattan, The Bronx, Brooklyn, Queens y Staten Island*.

¹⁸ *Ibíd.*

promotor es el de potenciar el carácter productivo y de venta mayorista del barrio, pero también traer a él “actividad diversa y vida”. Para ello cuenta con una colección de 18 edificios que suman aproximadamente 93.000 metros cuadrados (*one million square feet*), y casi un siglo de historia.¹⁹

3.1.1. *El puente sobre el desfiladero*

Asumida la *ruptura de vínculos* que dejan al objeto *suspendido*, puesto en crisis por unas circunstancias que han cambiado, la intervención se enfrenta a un conjunto de decisiones que precede a cuantas vengan después: cuánto borrar, cuánto aportar y cuánto mantener de lo existente. La estrategia es la que sitúa la actuación dentro del espectro de *proyectos posibles*:

Hoy, en gran medida, hemos de trabajar sobre lo ya construido. La tierra ya no es virgen en su mayor parte y está profundamente alterada por la intervención humana. El medio ambiente es artificial. La tarea de organizar pasa a ser la tarea de transformar cuerpos ya formados. La construcción es, además de constructiva, “destructiva” y más que un proceso de formación es un proceso de metamorfosis. Se trata de un trabajo no ya del lado de lo que en cibernética se denomina organización o edificación de la complejidad, sino de un trabajo del lado de la entropía.²⁰

Navarro Baldeweg sitúa el campo del proyecto en las antípodas del *papel en blanco*. El lienzo ya está lleno, repleto de ecuaciones. La sucesión de decisiones (jerarquizada) atiende a esta condición antes que a ninguna otra pues las preexistencias conforman ya una realidad completa:

La primera actitud [constructiva] contempla el tránsito de partes al todo. La segunda [destructiva], *de un todo a otro todo*. En este caso las operaciones son las de transformar, seguir el curso de una metamorfosis donde el objeto nuevo y sus partes se determinan desde un todo previo.²¹

Así es. Tomar lo preexistente como un conjunto completo es entender que el problema fundamental al que se enfrenta el objeto es al de un cambio de circunstancias. En función de ellas, debe éste deshacer sus vínculos y crear otros nuevos pasando de un estadio a otro sin malograrse. Se trata entonces de una acción selectiva con la premisa de que la intervención sea la menor de cuantas puedan devolver el objeto al medio.

El puente sobre el desfiladero puede servir de ilustración. En la metáfora, la altura de las montañas de uno y otro lado son la energía, el trabajo, la materia y la información necesarios para la formación del objeto. En uno de los lados, la *tensión de estructura* acumula ya ese esfuerzo invertido en el objeto pasado. Al otro lado del desfiladero espera lo que será el objeto nuevo, con igual necesidad de inversión. La crisis es el vacío que los separa, la que el proyecto debe resolver.

¹⁹ Jeff Vandeberg. *The Chelsea Market: A brief narrative*. 1997. Sin publicación anterior.

²⁰ Juan Navarro Baldeweg, Javier Climent. “Del lado de la entropía” en *MPAA: Estudios oficiales de máster y doctorado en proyectos arquitectónicos avanzados 2009/2010*. Maira Libros, E.T.S.A.M., Madrid, 2010. Pág. 39.

²¹ *Ibid.* Letra cursiva añadida.

Una total *ruptura de vínculos* significa un paso de uno a otro lado de la forma más costosa, es decir, con la pérdida de toda la energía potencial invertida. El recorrido supone un descenso y un ascenso completos por caras opuestas del corte. La *reconfiguración*, sin embargo, supone un salto. Los hilos suspendidos de uno a otro lado permiten al objeto hacer la travesía corta²² entre mundos de circunstancias distintas.

²² En electricidad, el “circuito corto” o *cortocircuito* es el que hace contacto —por accidente— entre flujos de signo contrario.

Chelsea Market, planta de calle y sección longitudinal por el *concourse*, *Vandeberg Architects*, 1993.

3.2. DE UN TODO A OTRO TODO²³

Los primeros planes que tienen Cohen y Vandeberg para la manzana 713 se basan en condiciones integrales de la vieja fábrica de galletas.²⁴ No es casualidad que el inversor se fije en el viejo complejo de *Nabisco*, pues sus intenciones están lejos de quedarse en una mera subdivisión rentable del espacio renovado. No hace tanto que la manzana funcionaba con un único objetivo, con una única organización. La unidad del objeto es lo que ahora interesa aprovechar.

De entrada, el inversor y el arquitecto se aperciben del carácter permeable de la fábrica que destina toda su planta de calle al intercambio con el exterior; está provista de numerosos muelles de carga así como de múltiples accesos en todo su perímetro. Próximo a una zona de abastecimiento alimentario como *Meatpacking*, Cohen y Vandeberg ven como opción natural para la planta baja la creación de alguna forma de concentración de comerciantes, cada uno con acceso propio desde la calle. El modo de lograrlo, en lo financiero, también parece factible según esta condición organizativa. En un primer momento, los diferentes sectores se pueden alquilar por separado, como locales de calle, y los ingresos de esas rentas se destinan a la obra interior que acabe dando la vuelta al conjunto. Una vez terminado, el “mercado” es el de dentro —no ya la calle—, un conjunto de recintos unidos por un gran pasaje interior, cada uno provisto de entrada de mercancías propia directamente desde el exterior.

En plantas altas, la configuración unitaria de *Nabisco* también sigue muy presente. A pesar de algunas subdivisiones hechas en tiempos posteriores, la condición basilical de los

²³ Juan Navarro Baldeweg, Javier Climent. “Del lado de la entropía”. *Op. cit.*

²⁴ Parte de los datos históricos y muchos de los pormenores de la intervención de *Chelsea Market* proceden del testimonio de Jeff Vandeberg, autor del proyecto. Jeff Vandeberg. *Entrevista del autor a Jeff Vandeberg*. Celebrada en la sede de *Vandeberg Architects*, 152 Madison Avenue (1106), Nueva York, 16 marzo 2015, 27 marzo 2015, 27 abril 2015.

grandes espacios industriales permanece intacta.²⁵ Es por ello que, en lo estructural, la actuación para devolverlos al uso es casi nula con la excepción de algún caso puntual, como el de “Thinking Pictures”, en el que ha que eliminarse un pilar de cedro de 36x36cm (14x14”).²⁶ En general, los espacios fueron siempre aptos en cuanto a dimensión para la actividad industrial. Da prueba de ello la mayor bandera americana que se conoce (la que cuelga del puente George Washington) que fue cosida en uno de ellos por “Rosebrand”, empresa dedicada a la fabricación de cortinas para teatros, y que emplea para ello máquinas de coser móviles.

Sin embargo, estos grandes espacios de *loft* que alojaron los hornos lineales²⁷ de *Nabisco* tienen una particularidad: están servidos por numerosos núcleos verticales situados en su mayoría en el perímetro. Para el uso renovado de estos espacios en plantas altas y su necesaria subdivisión en unidades de distinta propiedad, esta condición presenta un problema: la necesidad de multiplicar el número de vestíbulos en planta de acceso. El paso de “usuario único” a “usuario múltiple” —que en décadas posteriores a *Nabisco* se arreglaba con accesos individualizados sin esquema común— requiere una solución también unitaria.

La solución unitaria está en lo que Vandeberg llama el “concourse”:²⁸

Our plan is not only a response to the existing context, but is also a lineal, one might say *musical event* moving from Avenue to Avenue.²⁹

²⁵ Según Vandeberg, estos enormes contenedores, con sus grandes espacios abiertos de aire circulante, resultaban ser la única forma de “negociar” las altas temperaturas del obrador. El autor añade que el conjunto de 18 edificios representa casi un catálogo de soluciones estructurales para espacios industriales de la época que —salvo por el “mushroom column and floorplate” [columna con capitel en forma de champiñón y basa], muy popular entre 1915 y 1920— muestra todas las soluciones: madera, acero protegido (por hormigón), bóvedas de ladrillo, y de terracota. *Ibid.*

²⁶ La empresa “.com” precisa de un espacio de *set* de considerables dimensiones para sus retransmisiones vía *streaming*. Al ubicarse en el edificio original de la Décima Avenida cuya estructura es todavía de madera (con luces sensiblemente menores entre apoyos que en otros edificios del complejo), resulta imprescindible la eliminación de un pilar. *Ibid.*

²⁷ En una primera etapa, los hornos tradicionales de *Nabisco* respondían a una condición vertical. Se trataba de hornos individuales, cada uno con su abastecimiento y extracción. Con el tiempo, estos hornos fueron sustituidos por otros basados en el “moving belt”, un sistema de cocción continuo que requería grandes despliegues horizontales sin interrupción. Vandeberg relaciona esta evolución con la de la fabricación de ladrillos, que pasan de ser cocidos en hornos individuales a ser producidos en procesos lineales. El interés de Vandeberg reside en la condición *irregular* que presentan los ladrillos en el primer caso —con los que están contruidos los edificios de *Nabisco*— frente a la falta de irregularidad en el segundo y que se suple con sistemas de variación repetida. *Ibid.*

²⁸ El término “concourse” se puede traducir tanto por ‘vestíbulo’ como por ‘pasaje’ pues tiene acepciones que se refieren a espacios tanto dinámicos como estanciales.

²⁹ Jeff Vandeberg. *The Chelsea Market: A brief narrative. Op. cit.* Letra cursiva añadida. Vandeberg también utiliza la analogía musical en la entrevista del *New York Times* del 8 de mayo 1997 para ilustrar la necesidad de una idea que diera *sentido* al conjunto: “There’s a basic theme — the central concourse running down the middle [...] and then a sequence of individual riffs — a turnabout, a waterfall, the brick arches where we broke through the stationmaster’s office”. Julie Iovine. “In the Dreamscape Of Chelsea Market” en *The New York Times*. 8 mayo, 1997.

Se trata de una gran galería comercial, una travesía que recorre toda la manzana longitudinalmente, uniendo las avenidas Novena y Décima, y que proporciona un vestíbulo común para las firmas que se instalan en plantas superiores. Y resulta imposible no sentir el eco del *doublet*, el horno longitudinal que recorría la manzana de extremo a extremo en tiempos de *Nabisco*.

Chelsea Market, tallado del *concourse*, croquis de Jeff Vandenberg, 1998.

El proyecto define un recorrido de 244 metros (800 feet) de los cuales 91 (300) ya existen en forma de andén interior a la manzana y que fue cubierto para otros usos cuando el *High Line* sustituyó al antiguo servicio ferroviario. La estrategia consiste en *tallar* un camino lo menos accidentado posible entre las dos avenidas, operando una serie de demoliciones puntuales allí donde la parcelación impide la continuidad. El trazado sortea las particularidades acumuladas intentando conservar al máximo lo que se encuentra. De entre las operaciones de tallado, destaca la que se ejecuta sobre un muro de ladrillo, antiguo puesto de control a mitad del andén interior de descarga. En lugar de decidir una supresión completa del segmento de muro que afecta al *concourse*, Vandenberg opta por dibujar *en obra* un arco que permita el paso del vestíbulo, dejando aparente la acción de tallado. El hueco que se abre con forma de catenaria —el autor admite su inspiración en Gaudí— deja expuesta así la demolición practicada sobre la fábrica.³⁰ La voluntad por expresar la naturaleza de la construcción es la de “not to finish out, but to express all new openings in existing masonry by showing *how they were made*”.³¹

³⁰ Según su testimonio, Vandenberg marca a mano el dibujo de la demolición. Tras superar las reservas de los operarios que desconfían de la estabilidad del muro, el arquitecto manda asegurar mediante una pieza de acero el único ladrillo que presenta inestabilidad estructural: el de la clave. Este refuerzo no llegó a realizarse. Hasta la fecha, el arco sigue intacto.

³¹ La cita corresponde al punto primero del llamado *protocolo* de actuación. Jeff Vandenberg. *The Chelsea Market: A brief narrative*. Op. cit. Letra cursiva añadida.

El *concourse* de *Chelsea Market*, Jeff Vandeberg, 1997. (VANDEBERG 2014. 64)

La fórmula del *concourse* es, en cierto modo, su historia al revés. Según cuenta Vandeberg, el crecimiento de *Nabisco* no estuvo exento de sus propios —aunque menores— episodios “apocalípticos”³² pues, en sus comienzos, no estuvo compuesto por 18 edificios, sino por uno sólo. Cada nueva adhesión suponía un pequeño ajuste local y una modificación del conjunto. Cada ampliación significaba una modificación del sistema que recibía, elaboraba, horneaba, empaquetaba y daba salida a los productos a todo el país. Tras la partida de la compañía, el proceso se invierte. La aparición de compartimentaciones supone el desentendimiento del conjunto por parte de lo local, un autismo de las partes con respecto al todo. La operación de Vandeberg supone una vuelta al origen, un movimiento hacia lo unitario, de extremo a extremo de la manzana.

En lo particular, se apuesta por hacerlo desde una cierta libertad, como resultado de una serie de reacciones individuales:

As in a good Jazz score, there is always room for soloists and improvisation, so it is with a plan. With the removal of existing layers of construction proceeding, ground rules were established in response to revealed conditions.³³

Sin saber exactamente lo que espera al otro lado de cada operación destructiva, imponer con exactitud el movimiento siguiente resulta casi tan ineficiente como empezar el objeto de nuevo. Así es como lo entiende el proyecto que debe optar, en muchos casos, por el *protocolo*³⁴ antes que por el detalle constructivo *a priori*. En lugar de perseguir una unidad

³² Entrevista del autor a Jeff Vandeberg. *Op. cit.*

³³ Jeff Vandeberg. *The Chelsea Market: A brief narrative*. *Op. cit.*

³⁴ El *protocolo* consta de ocho puntos: (1) Not to finish out, but to express all new openings in existing masonry by showing how they were made. (2) Allow the floors of various buildings to remain where possible in the new *concourse*, and thus leave evidence of their former existence.

estilística o formal predefinida, la conjunción se logra mediante la suma de pequeños movimientos informados. De este modo, el “carácter” de la obra aparece en virtud del margen de maniobra que se concede —según Vandenberg— a canteros, soldadores, instaladores, escultor, arquitecto, ingeniero de estructuras y promotor.³⁵

Los distintos agentes —como los distintos componentes del sistema productor de la fábrica— están abocados a la interrelación. Aquel sistema fabricaba galletas, millones de ellas; el que se reconfigura a través del *concourse* será un gran mercado de flores, o eso se pretende.³⁶ Tras un primer intento fallido, y sin idea de lo que le espera, en 1993 comienzan las obras de transformación del antiguo obrador de la Décima Avenida en lo que, a partir de abril de 1997, se inaugura como *Chelsea Market*.³⁷ El *National Register of Historic Places* describe el nuevo mercado como:

...a block-long, mixed-use commercial development featuring foodrelated retailers on the ground floor.

Y señala la importancia de la intervención al declarar que:

The *adaptive reuse* celebrates the buildings' historic function and industrial architecture, and re-establishes the former Nabisco complex as a dominant presence in the neighborhood.³⁸

(3) Gently sandblast existing brick and concrete enough to reveal its character and color with traces of the original paint, and rely on the natural colors of both old and new materials. (4) Reuse all brick available from demolition, in combination with new concrete block as stripes, projections, or in combination with glass block. (5) A dialog between old and new through the consistent use of aluminum and glass, in combination with existing elements, defining the limits of the public corridor. (6) So as not to lose sight of the market's main wholesale activity, transparency within all tenant spaces ~~was~~ is encouraged, thus allowing views as deep as the loading bays and Street beyond. (7) The presence of sculpture by Mark Mennin, which integrates itself into the building's context through the carving of large-scale New York state granite “rough backs”. These are found sculpturally in the fountain and on both the Avenue entrances and concourse, and architecturally as spandrels, sills, steps, counters, etc. (8) The reuse of existing elements such as: steel plates, lamps, rails, grilles, doors, windows, columns, cast iron lintels, structural Steel and assorted found objects.

³⁵ No sorprende que el propio Vandenberg se incluya en esta lista pues, según su relato, las decisiones acordadas en obra entre operarios, dirección facultativa y promotor, son constantes. Jeff Vandenberg. *The Chelsea Market: A brief narrative*. *Op. cit.*

³⁶ La idea original de Cohen es la de relocalizar el “barrio de flores”, creando un mercado compuesto exclusivamente por floristerías. El sistema perimetral de muelles de carga para camiones, el tipo de pavimentación “wet floor”, y el acceso a una instalación general de refrigeración hacen idóneas las instalaciones para esta actividad. Sin embargo, la “rivalidad de pueblo medieval” que reina en el gremio no logra poner de acuerdo a los floristas y la idea no llega a materializarse. *Entrevista del autor a Jeff Vandenberg*. *Op. cit.*

³⁷ Según Vandenberg la obra de *Chelsea Market* “Initiated in 1993 with the consolidation of 85 Tenth Ave, used as base to make literal forays [incursiones] into the Market block for removal and clearing away detritus and obstacles to facilitate the slow process of *carving, tunneling, clearing, reinforcing, shaping a passage* (the present *concourse*) through the block from 10th Ave to 9th Ave. Opened to the public in its first iteration in the early summer of 1997”. Correspondencia telemática del autor con Jeff Vandenberg, 23 agosto 2015.

³⁸ Sue Radmer. “Gansevoort Market Historic District”. *Op. cit.* Pág 33. Letra cursiva añadida.

3.2.1. *Juego de objetos*

No sólo en la estrategia general se puede leer una voluntad de volver a un todo, aunque aquel sea un todo en continua evolución, un todo impuro. También en lo material existe una visión del complejo como conjunto que permanece el mismo, esto es, en lo posible. *Nabisco* es un gran universo lleno de cosas que se recolocan, que cambian de sitio dentro de un contexto delimitado. “Like with Detroit Steel”, dice Vandenberg, refiriéndose a los automóviles de Cuba. Así es como casi todo lo que permanece en buen estado acaba reutilizándose, tanto las piezas singulares (viejos carteles, lámparas, rejas, puertas y ventanas, columnas de fundición...) ³⁹ como los propios materiales susceptibles de ser extraídos y realojados.

En el *juego de objetos*, los hay que mudan su posición, como *reliquias*; otros permanecen tal cual, incluso son descubiertos y entonces rodeados, como *incrustaciones*; y están las *adherencias*, la capa que el nuevo uso necesita desplegar para instalarse. El resultado es un entorno que se lee con la antigüedad—mezcla de esos materiales, si bien la configuración es otra, mucho más reciente. Para Vandenberg, no hay simulación, al menos no entonces: ⁴⁰

Nothing is aged artificially. The old is old, the new is new. Nothing is really old unless you *build old*. The idea was to create a tensión between the two. ⁴¹

Con esta idea se reutilizan, por ejemplo, los ladrillos “Iron-spot” que se salvan de las demoliciones, desmontándose cuidadosamente. Con los años, la descomposición del aljez de los morteros hace que las llagas se hayan debilitado considerablemente, circunstancia que permite su extracción. En ocasiones, las piezas cerámicas se combinan con bloques de hormigón y de pavés para formar cerramientos masivos en contraposición a los paramentos transparentes que se instalan entre los locales y el *concourse*. Para estos muros más elaborados, a los albañiles se les dota de un *dado* para que inserten las piezas de forma más aleatoria en los paños, como si fuera obra del azar. ⁴²

También los “diamondplate mats” [placas de acero impreso] se dejan caer en ocasiones con cierta libertad. Se trata de material industrial —muchas veces en recortes— que proviene de las zonas de desembarco de los montacargas y de los refuerzos en torno a las básculas de las plantas altas, y que ahora forman parte del *concourse*, bien embebidos como parches en el pavimento, enriqueciendo y reforzando la travesía en lugares singulares, bien como forrado de paramentos verticales, fijado por enormes tachuelas. Algunas de

³⁹ Entre las piezas singulares reutilizadas destaca una serie de columnas de fundición que son utilizadas a modo de antorchas en la entrada monumental de la Décima Avenida. Invertidas y sujetas por los ganchos sobrantes de los conductos de caldera, las antorchas iluminadas se inclinan hacia el visitante en su ascenso al *concourse*. *Entrevista del autor a Jeff Vandenberg. Op. cit.* El autor hace referencia a los elementos a reutilizar en el punto octavo del llamado *protocolo*. *The Chelsea Market: A brief narrative. Op. cit.*

⁴⁰ Desde su reapertura, *Chelsea Market* ha sufrido numerosos cambios en forma de *adherencias*. Mucho de lo que se ha superpuesto no responde a los criterios establecidos bajo la dirección de Vandenberg y sí a una voluntad comercial que en muchas ocasiones no es sino pura *simulación*, como los *graffitti* que, sobre las fábricas de ladrillo, recrean viejos motivos de *Nabisco* con un aspecto envejecido.

⁴¹ *Entrevista del autor a Jeff Vandenberg. Op. cit.*

⁴² “Nature is full of chance”, dice Vandenberg, a propósito de esta táctica. *Ibíd.*

estas planchas son de un grado de detalle formidable, recordando al hierro de hace un siglo, casi “plateresco”.⁴³

La técnica unificadora que se utiliza para hacer compatible este solado con otros, como el de bloques industriales de madera de arce (en su día forjado y solado en el mismo elemento) del que quedan amplias zonas visibles⁴⁴ —igualando niveles, rellenado huecos, resolviendo desencuentros—, consiste en un pavimento continuo de poliuretano vertido directamente sobre lo existente en sucesivas capas de mínimo espesor que, gracias a la contaminación deliberada que tiene lugar durante la obra, adquiere un aspecto indefinido. Con incrustaciones nuevas y durezas subyacentes, de planimetría imperfecta (acusando sus diversos soportes), el manto viejo casi chocolate debe su aspecto al tránsito polvoriento de obreros que se fomenta entre vertido y vertido, mientras endurece.⁴⁵ Su brillo variable, su desgaste desigual y los accidentes superficiales que acusa son ya parte de un envejecimiento posterior, el del uso. Se trata de un material que no se compromete salvo en su capacidad por negociar las distintas situaciones, rellenando cavidades con la misma facilidad con la que forma películas a modo de barniz. No pretende igualar aspectos ni enmascarar imperfecciones pero, quien recorre el *concourse* de extremo a extremo, lo hace sin duda sobre el camino que se reconoce como uno sólo.

The High Line & Chelsea Market, circa 1940.
Municipal Archives Collection, N.Y.C. Department of Records, N.Y.

⁴³ Es la expresión que utiliza el arquitecto para describir algunas de las piezas “encontradas” que se reutilizan. *Ibíd.*

⁴⁴ Según el punto segundo del llamado *protocolo*, se opta en lo posible por conservar pavimentos existentes de modo que queden evidencias de su estado anterior. Jeff Vandeberg. *The Chelsea Market: A brief narrative. Op. cit.*

⁴⁵ Entrevista del autor a Jeff Vandeberg. *Op. cit.*

Existen obras que nacen completas porque en realidad ya lo fueron. De algún modo, en nuevas manos son reconocidas sus condiciones anteriores y los artefactos que ellas portan. Descubierta el marco, la transformación es acaso sólo una reconfiguración del objeto anterior. En los vínculos que permanecen se encuentran las claves necesarias de lo que el objeto fue, y en función de lo que el nuevo aparece.

Una vez obrada la transformación es posible dar la vuelta al problema, siendo entonces sólo la mirada la que necesite cambiar ante un mismo objeto. Así lo sugieren las palabras de Luis Moreno Mansilla:

La idea, pues, era simple: acercar sus miradas, que es el mirar sobre la historia; acercar unos ojos muy distintos sobre unos *objetos tenazmente presentes*, que prestan sin generosidad su apariencia a la naturaleza.⁴⁶

⁴⁶ Luis M. Mansilla. *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002. Pág. 9. Letra cursiva añadida.

A la mitad del *concourse* de *Chelsea Market*. Jeff Vandeberg, 1998. (VANDEBERG 2014. 90)

3.3. ALQUIMIA

Robert Smithson y Nancy Holt reciben en su *loft* del número 799 de la calle Greenwich una pequeña caja enviada por Gordon Matta-Clark como felicitación en la Navidad de 1969. Es una de muchas enviadas como parte del proyecto *Photo-Fry* [Fritura de foto] realizado ese año como parte de una exposición colectiva llamada *Documentations* del *John Gibson Gallery* de Nueva York. Las pequeñas cajas contienen los restos de la acción que Matta-Clark lleva a cabo en la propia galería sirviéndose de un viejo hornillo, una sartén de hierro, unas *polaroids* con imágenes de árboles navideños, y pan de oro.⁴⁷ Según el testimonio de Tina Girouard:

He dropped the Polaroid into the hot oil [...] and as it fried the emulsion bubbled up. He then tossed the gold leaf over the bubbles, and as the photo cooked the gold and emulsion bonded.⁴⁸

Junto con el mensaje de “A Gold Leafed Photo–Fried XMas Tree & Best Lated Wishes” la caja contiene una fotografía agrietada, hinchada —con el aspecto de piel carbonizada— y espolvoreada con reflejos de pan de oro. La imagen prácticamente irreconocible del árbol ha sido “cocinada”, recibiendo las láminas doradas según alcanzaba su punto de ebullición. Tras enfriar, inserta en el estuche.

⁴⁷ No es casualidad que uno de los destinatarios elegidos por Matta-Clark fueran Smithson y Holt ya que (según detalla Pamela M. Lee) de todos los contactos que tuvo el artista en su paso por la Universidad de Cornell en 1969, Smithson fue el más influyente, especialmente en teorías relativas a la *entropía*, según recuerda Nancy Holt, mujer de Smithson. Pamela M. Lee. *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. *Op. cit.* Págs. 34, 38–39.

⁴⁸ Tina Girouard. En *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*. Pág. 121.

La tensión que se crea entre el elemento formal y estructurado de la pequeña caja y la *polaroid* descompuesta resulta en un dramatismo que se acentúa por la ironía que se desdobra en la mitad inferior (con la tapa abierta) donde se lee el mensaje típicamente enrevesado de Matta-Clark, un artista que, según Pamela Lee es “renowned for his violation of syntax and his love of Word play”.⁴⁹ Las cualidades fotográficas del objeto son irrelevantes, lo que tiene efecto es su condición residual, decadente y sin embargo instantánea: la degradación de la materia, las *permutaciones* que el objeto sufre como resultado de una tendencia natural aquí se producen casi delante del destinatario. El “cocinado” transmuta el tiempo como si lo producido fuera una obra de *alquimia*.⁵⁰

+ + +

Si en el objeto fotográfico de Matta-Clark el incremento calorífico se traduce en una metamorfosis de en su temporalidad, lo que ocurre en *Chelsea Market* se puede explicar desde una mezcla de temperaturas.

La adaptación de Vandeberg no encapsula el legado de *Nabisco* mediante la *máscara*, la *momificación* o la *vitrina*; no es museo. Al no hacerlo, permite una coexistencia en continuidad de elementos que —desde sus distintas historicidades— definen un mismo espacio. El ambiente asimila una mezcla que está en continua oscilación: un neón que se pierde, una capa que lijando se descubre, un viejo listón que se reemplaza... Los elementos que han sufrido *enfriamiento* (el fenómeno que en *proyectos posibles* se relaciona con los objetos que cristalizan, acumulando resistencia contra los avatares del tiempo) coexisten con otros recién llegados. El resultado es una atmósfera templada, un lugar donde lo que tiene casi un siglo es capaz de absorber lo nuevo con naturalidad, elevando sensiblemente su temperatura.

Superficies de hormigón y fábricas de ladrillo se someten a un chorro de arena breve, lo suficiente para decapar muy superficialmente la vieja pintura de forma que queden rastros de ella.⁵¹ La estructura de acero que cubre el *concourse* se logra mantener tal cual,⁵² desconchada de pintura blanca que amarillea con las añadiduras que se han ido atornillando desde entonces. El aluminio y vidrio terso de los nuevos locales se instala

⁴⁹ Pamela M. Lee. *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Op. cit. Pág. 42.

⁵⁰ Ver Cindy Nemser. “The Alchemist and the Phenomenologist” en *Art in America*. Núm. 56, marzo 1970. Págs. 100–103.

⁵¹ El pulido mediante chorro de arena se practica en paramentos verticales que en su gran mayoría estaban cubiertas de una pintura de tono amarillo pálido, señal identitaria de *Nabisco*. Según narra el arquitecto, su calibrado sólo se logra ya avanzado el proceso puesto que, desafortunadamente, “black beauty” (el grano utilizado — un subproducto de vidrio oscuro) resulta ser muy agresivo para su cometido, requiriendo exponer al material a un chorro no prolongado. *Entrevista del autor a Jeff Vandeberg*. Op. cit. En el punto tercero del llamado *protocolo*, el autor habla de “gently sandblast existing brick and concrete...” Jeff Vandeberg. *The Chelsea Market: A brief narrative*. Op. cit.

⁵² Las conversaciones entre *Vandeberg Architects* y el *Department of Buildings* referentes a la necesidad o no de proteger la estructura frente el fuego son largas. A pesar de que el espacio está finalmente dotado de rociadores, ni siquiera ésta resultó ser una medida preceptiva, al tratarse de una estructura de un único nivel y considerando la altura de la hipotética llama generada por el propio edificio. Además, el *concourse* no se considera ruta de evacuación, pues los locales que dan a él son todos perimetrales y cada uno está provisto de dos salidas. *Entrevista del autor a Jeff Vandeberg*. Op. cit.

contra viejos perfiles de hierro para el que la oxidación ha caducado. El esmalte rojo reluciente de los extintores y el brillo de abrazaderas galvanizadas de los conductos plásticos conviven rodeando viejas válvulas de fundición de calderas que permanecen impertérritas.

La reunión de todas esas sustancias sumen el espacio del mercado en una especie de *letargo*.⁵³ El conjunto de superficies, más que definir un espacio, disipa un ambiente. Es al integrarlo cuando desaparece la nitidez que la fotografía promete y, al margen de mensajes comerciales que le bombardean, el visitante se envuelve de los distintos espesores, texturas y olores del mercado. Su cuerpo es rodeado por una reacción radiante. Peter Zumthor explica este encuentro cuando escribe que:

Materials react with one another and have their radiance, so that the material composition gives rise to something unique.⁵⁴

En realidad, en *Chelsea Market* el encuentro de ese “algo único” no se diseña; simplemente se permite que ocurra, recuperando viejas pieles, evitando añadir otras nuevas que el objeto no necesita.⁵⁵ Su temperamento está en ese grado justo de las cosas:

...what comes to mind [...] is the verb ‘to temper’ — a bit like the tempering of pianos perhaps, the search for the right mood, in the sense of instrumental tuning and atmosphere as well. So *temperature* in this sense is physical, but presumably psychological too. It’s in what I see, what I feel, what I touch, even with my feet.⁵⁶

Es el cuerpo —el que en Merleau-Ponty considera el centro de la experiencia—⁵⁷ el que siente esa *temperatura* que las cosas y sus ambientes poseen. Es el cuerpo, el tacto del cuerpo, lo que al final queda expuesto, siempre en contacto con el mundo. Por eso Merleau-Ponty afirma que:

Vemos la profundidad, lo aterciopelado, la suavidad, la dureza de los objetos; Cézanne decía incluso: su olor.⁵⁸

No es preciso pasar la mano por las esculturas de Mark Mennin que pueblan el mercado para sentir lo suave de la almohada en granito gris *en sable* de una cama-banco, ni por un ladrillo a medio tallar para saber de su aspereza arenisca. La dureza texturada y seca de las

⁵³ Imposible que no se establezca aquí una relación con *Hotel Palenque* de Robert Smithson (1969–72), donde el movimiento queda sustituido por un campo circular de aire tibio, detenido.

⁵⁴ Peter Zumthor. *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*. Birkhäuser: Basel, 2006. Pág. 25.

⁵⁵ Desafortunadamente, esto no es del todo cierto hoy. Sí lo fue hace unos años, antes de las aglomeraciones y el *pastiche* de murales y otras formas de historia inventada, aparecida a raíz de su popularidad.

⁵⁶ Peter Zumthor. *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*. Op. cit. Pág. 35. Letra cursiva añadida.

⁵⁷ “Nuestro cuerpo es al mundo lo que el corazón es al organismo: mantiene el espectáculo visible constantemente vivo, respira vida en él y lo preserva en sus adentros y con él forma un sistema”. Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Paris, 1976. [Versión consultada: *Fenomenología de la percepción*. Península, Barcelona, 2000.]

⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty. *Sens et non-sens*. Gallimard, Paris, 1995. [Versión consultada: *Sentido y sinsentido*. Península, Barcelona, 1977. Pág. 42.]

barandillas formadas por redondos barnizados del número 11 se conoce mucho antes de cogerse a ellas. Juhani Pallasmaa lo resume con sencillez cuando escribe que:

La visión revela lo que el tacto ya conoce [...] Nuestros ojos acarician superficies, contornos y bordes lejanos...⁵⁹

Lo que sí es necesario es ir al encuentro de todo ello y asistir a su reunión. Sólo en su presencia se comprende o no si el objeto de las fotografías vive o se ha quemado.

⁵⁹ Juhani Pallasmaa. *The eyes of the skin. Architecture and the senses*. Wiley-Academy, Chichester (West Sussex), 2005. [Edición consultada: *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Moisés Puente (trad.) Gustavo Gili, 2012. Pág. 44.]

Reunión de objetos en *Chelsea Market*, Jeff Vandeberg, 1998.
(VANDEBERG 2014. 63)

3.4. EL SIGNO (*Ruptura semántica*)

El fenómeno de ruptura, suspensión y reconfiguración de vínculos tiene aplicación en el ámbito del *significado* del objeto. Si bien *Chelsea Market* —las partes que lo componen y los artefactos que contiene— son ya realidades en sí mismas, no es menos cierto que también son representaciones de otras tantas. Resulta por tanto inevitable adentrarse, aunque sea de forma esquemática, en el campo *semiótico*. Desde esta perspectiva, el juego de *significados* que en el mercado se da está sujeto a la evolución que, en relación al objeto artístico, ha sufrido *el signo*.

En torno al *signo*, Gottlob Frege presenta dos términos fundamentales, “Sinn” (sentido) y “Bedeutung” (referencia), en su conocido artículo “Über Sinn und Bedeutung” de 1892. [traducido como “Sobre el sentido y la referencia” así como “Sobre el sentido y la denotación”] Los términos resultan imprescindibles para sentar las bases de la discusión:

It is natural, now, to think of there being connected with a sign (name, combination of words, written mark), besides that which the sign designates, which may be called the *Bedeutung* of the sign, also what I should like to call the sense of the sign, wherein the mode of presentation is contained...The *Bedeutung* of 'Evening Star' would be the same as that of 'Morning Star', but not the sense.⁶⁰

Entre la *referencia* (que se toma aquí como objeto) y el *sentido* (que se entiende como el modo de representación, el modo de referirse a éste), está el *signo*. Históricamente, el arte moderno del siglo XX se preocupa de su autonomía y de su arbitrariedad. Según Hal Foster, esta “liberalización” toma variadas formas artísticas hasta el punto de su disolución en el que los significantes (letras, números...) se vuelven literales.⁶¹ La evolución del *signo* sufre después un segundo movimiento en el campo lingüístico cuando estructuralismo da paso al postestructuralismo. Frederic Jameson lo describe así:

In a first moment (that of structural linguistics and high modernism), reification ‘liberated’ the sign from its referent, but this is not a force to be released with impunity. Now, in a second moment (that of poststructuralist semiotics and postmodernism), it continues its work of *dissolution*, penetrating the interior of the sign itself and liberating the signifier from the signified, or from the meaning proper. This play, no longer of a realm of signs, but of pure or literal signifiers freed from the ballast of their signified, their former meanings, now generates a new kind of textuality in all the arts.⁶²

Esta “disolución” representa un giro significativo a finales de los años 70, expandiendo el campo de lo especulativo. Así es como la labor teórica, crítica, se vuelve tan importante como la acción creativa y los propios textos se vuelven tan objeto de estudio como las obras de las que se ocupan.⁶³ En la arquitectura de ese momento —la postmodernista— el influjo semiótico es claro, siendo relativamente factible leer las obras como textos. El “pastiche” (el *signo* hecho cosa), según Foster ejemplificado por Michael Graves, o el postestructuralismo (en arquitectura, deconstructivismo) de Peter Eisenman son dos vertientes claras de esta tendencia.⁶⁴

El llamado *giro semiótico* tiene tantas ramificaciones como autores implicados, si bien lo compartido por el *signo* “descentrado”, “problematizado”, “vaciado”... se encuentre

⁶⁰ Gottlob Frege. “On Sinn and Bedeutung”, reproducido en Frege, 1997. Pág.152.

⁶¹ Hal Foster. *The Return of the Real: The Avant-garde at the end of the Century*. MIT Press, Cambridge, MA, 1996. Pág. 78.

⁶² El término “reification” normalmente se traduce como “cosificación”. Fredric Jameson, “Pereodizing the 60s” en *The 60s Without Apology*. Sohnya Sayres et al., University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984. Pág. 200. Letra cursiva añadida.

⁶³ Para Foster, arte avanzado y teoría crítica, en su sincronía, comparten “the structure of the sign, the constitution of the subject, and the siting of the institution (e.g., not only the roles of the museum and the academy but also the locatins of art and theory).” Hal Foster. *The Return of the Real: The Avant-garde at the end of the Century*. *Op. cit.* Pág. xiv. Así, artistas y teóricos intercambiaban sus papeles: “If the artists hoped to be elevated by theory, the theorists looked to be grounded in art; [...] but art is not theoretical [...] and theory is only supplemental” *Ibid.* Pág. xvi.

⁶⁴ *Ibid.* Pág. 72.

probablemente en la tesis postestructuralista según la cual el texto es incapaz de escapar del relativismo derivado de la interdependencia de éstos. Al depender unos de otros para su significación y sin anclaje final, el camino del lector—observador es un ir y venir entre significantes. Roland Barthes apunta a la ausencia de origen como motivo de este proceso flotante, un anclaje del que carece el *signo* al menos que se vuelva *índice*.

The difference [...] between [...] index and sign, is this: the index has an origin, the sign does not: to shift from index to sign is to abolish the last (or first) limit, the origin, the basis, the prop, to enter into the limitless process of equivalences, representations that nothing will ever stop, orient, fix, sanction [...] the signs [...] are wild because [...] the two elements *interchange*, signified and signifier revolving in an endless process...⁶⁵

Mientras que el *índice* tiene una relación de causalidad entre *Sinn* y *Bedeutung*, el *signo* (icónico, simbólico) no establece sin embargo esa relación *de facto* con su objeto. Es por tanto un desplazamiento del orden del índice al orden del *signo* el que explica el sistema de equivalencias que disuelven la relación entre significantes y significados. Sin origen, sin una epistemología que la lingüística estructuralista sí asumía, el *signo* queda puesto a merced de todos los demás, para Jacques Derrida, ahora sin centro:

This was the moment when language invaded the universal problematic, the moment when, in the absence of a center or origin, everything became discourse [...] that is to say, a system in which the central signified, the original or transcendental signified, is never absolutely present outside a system of *differences*. The absence of transcendental signified extends the domain and play of signification infinitely.⁶⁶

Para explicar la distancia entre significantes y significados, Derrida acuña el concepto de “*differance*” sirviéndose de la cercanía entre las palabras “diferencia” y “diferimiento” (sustantivación del verbo diferir), que en francés son homófonas. En Derrida, “diferencia” se refiere al modo en que los significantes cobran significado mediante oposición binaria, (sistema de opuestos), es decir, relativo a otros términos. “Diferimiento” hace alusión a la condición por cuanto el significado de un término queda pospuesto, retrasado, pues debe encontrar su razón de ser en *el otro* y así sucesivamente, un proceso *ad infinitum*. Así es como, tanto para Barthes como para Derrida, la ruptura epistemológica deja al *signo* vacío, dependiendo de todos los demás en un juego infinito de equivalencias sin referencia exterior. El mensaje es una forma de interdependencia, pero *una* de los muchas posibles.

+ + +

En lo artístico, los mecanismos que trabajan de forma deliberada para independizar el *signo* se suceden a lo largo del siglo XX. Según Rosalind Krauss, es en el collage cubista donde —por primera vez en las historia artes pictóricas— se realiza una exploración

⁶⁵ Roland Barthes. *S/Z*. Hill and Wang, New York, 1974.

⁶⁶ Jacques Derrida. *Writing and Difference*. (A. Bass, trad.) University of Chicago Press, Chicago, 1978. Pág. 280. Citado en Hal Foster. *The Return of the Real: The Avant-garde at the end of the Century*. *Op. cit.* Pág. 75.

sistemática de las condiciones de representación derivadas del *signo*.⁶⁷ La práctica directa, tangible, incluso literal, de la que se sirve el collage (primero en Braque y en Picasso en el primer cuarto de siglo XX) es seguida por otros mecanismos de ruptura donde el *signo* es sistemáticamente puesto en crisis.

3.4.1. Kurt Schwitters

Si la obra, como sistema autónomo, se puede explicar desde la relación entre significantes, es necesario que éstos disuelvan sus antiguas ataduras semánticas para poder entrar en el nuevo juego tectónico. Así lo entiende Kurt Schwitters, para quien el llamado *Merz*⁶⁸ requiere una condición previa: la pérdida de *Eigengift*, o “veneno interno”,⁶⁹ que todas ellas poseen. Si, para Schwitters, cada combinación de materiales tiene su propia *Audruck*,⁷⁰ o “expresión”, resulta necesaria una pérdida de significación de las partes que buscan una nueva integración. Y el “esfuerzo mental” que disuelve los enlaces⁷¹ semánticos previos requiere un aporte de trabajo similar a la energía invertida en la ruptura de agrupaciones o concentraciones físicas. Así, en Schwitters, la transformación de las relaciones entre componentes de una obra tiene lugar tanto en el plano físico como en el mental.

Merz supone primero una ruptura y después una reconfiguración o “re-assemblage of discarded man-made and found materials into new matrixes”,⁷² cercana a la del *objeto encontrado* de los Surrealistas. En el caso de Merz, la ruptura tiene lugar en virtud del proceso mental descrito como “milling” o molienda.⁷³ De ahí la presencia recurrente de la figura del molino en la obra de Schwitters, cuyo antecedente está en Francis Picabia y en Marcel Duchamp pero que, en su caso, es el símbolo de la pulverización de lo que acabará reformulándose. La culminación icónica de este motivo se plasma en el pictograma del molino de 1923,⁷⁴ síntesis de su reflexión acerca de los *objetos encontrados*. Las aspas mueven el molino pero también la imaginación, a diferencia de lo que ocurre en el movimiento Dada.⁷⁵ Así, los *objetos encontrados* de las composiciones *Merz* son como las palabras de un poema:

...in poetry, words are torn from their former context, *entformelt*
[disociadas] and brought into a new artistic context.⁷⁶

De la misma forma que las palabras permanecen las mismas a pesar de mudar su *sentido* en la proximidad de otras, para Schwitters los materiales de distinta procedencia no

⁶⁷ Rosalind Krauss. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, MA, 1984. Pág. 34.

⁶⁸ El término acuñado por el artista se refiere a la expresión física de la obra formada por “the combination of all conceivable materials”. Kurt Schwitters. “Die Merzmalerei” en *Der Sturm* 10(4). Elderfield (trad.), 1919. Pág. 580.

⁶⁹ Kurt Schwitters. “Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt” en *Merz: Holland Dada* (1). 1923. Págs. 8–11.

⁷⁰ Kurt Schwitters. “Merz” en *Der Ararat* 2(1). 1921. Págs. 3–9.

⁷¹ La diferencia entre “enlace” y “vínculo” se enuncia en la *nota 24* del Capítulo II.

⁷² Matthew Mindrup. “The Merz-Mill and the Cathedral of the Future” en *Interstices* 14. Noviembre, 2013. Págs. 50.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Kurt Schwitters. “Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt”. *Op. cit.* Págs. 8–11.

⁷⁵ Según Matthew Mindrup, “unlike the Dada wind that only destroys, the original identities of the found objects Schwitters collects are milled to become material for new *Merz* art”. Matthew Mindrup. “The Merz-Mill and the Cathedral of the Future”. *Op. cit.* Págs. 49–58. Pág. 56.

⁷⁶ Kurt Schwitters. “Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt”. *Op. cit.* Págs. 8–11.

piden alteración física para adquirir uno nuevo. Como las palabras en cercanía de otras, es en su reunión que los objetos o sus partes adquieren otro *sentido* al conjugarse.⁷⁷

3.4.2. *André Breton*

Que lo previo pueda ser *molido* de cara a un nuevo montaje significativo se explica en los Surrealistas a través de la llamada “crisis del objeto”⁷⁸ y la relación que existe entre creación artística y psicología. En la notoria conferencia de Bruselas de 1934 titulada *Qu'est-ce que le surrealism?*, André Breton pone de manifiesto la importancia que las especulaciones en torno al objeto tienen para el movimiento Surrealista, para el que:

...its most recent advance is producing a fundamental crisis of the “object.” It is essentially upon the object that Surrealism has thrown most light in recent years.⁷⁹

Así, Breton enumera los distintos tipos derivados de esta investigación:

...the oneiric object, the object functioning symbolically, the real and virtual object, the moving but silent object, the phantom object, the discovered object, etc.⁸⁰

El experimento Surrealista es de importancia capital considerado desde las estrategias que liberan al objeto de su significado para su posterior *reassemblage*. Ello es posible, según sus teorías, porque éste es —a un tiempo— realidad externa y prolongación subjetiva del observador. Es en virtud de esta subjetividad que lo externo puede independizarse de las connotaciones adquiridas con anterioridad y ponerse en un nuevo escenario donde, en relación a otros, adquiere nuevos *sentidos*. Breton se sirve del trabajo fotográfico de Max Ernst para explicar este motivo de reconfiguración:

Pero la facultad maravillosa, sin salir del campo de nuestra experiencia, de atrapar dos realidades distintas, y *acercándolas*, lograr una chispa; de poner al alcance de nuestros *sentidos* figuras abstractas llamadas a la misma intensidad [...] y, privándonos de un sistema de referencias, desorientarnos en nuestro propio recuerdo, he aquí lo que provisionalmente le contiene.⁸¹

Como en Schwitters, lo reunido, lo “ensamblado” por mera yuxtaposición hace saltar la chispa entre realidades de muy distinta procedencia, *signos* ahora compatibles. Pero la “chispa” resultante es mental; sólo el espectador establece las nuevas relaciones que dan *sentido* a lo que, presentado en conjunto, está obligado a significar.

⁷⁷ Schwitters se refiere a los materiales “being evaluated against one another”. *Ibíd.*

⁷⁸ André Breton, A. *Qu'est-ce que le surrealism?* Conferencia pronunciada en Bruselas, 1 junio 1934. [Edición consultada: *What is surrealism?* Haskell House Publishers, University of Michigan, 1974.] Según el diccionario de la R.A.E., el término “superrealismo” es más apropiados en lengua castellana que “surrealismo”, pues el prefijo sur- no existe en esta lengua.

⁷⁹ *Ibíd.*

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ André Breton. *Les pas perdus*. 1924. [Edición consultada: *Los pasos perdidos*. Miguel Veyrat (trad.), Alianza Ed., Madrid, 1987. Págs. 76.] Letra cursiva añadida.

3.4.3. Viktor Shklovskij

La percepción del *signo* desde un marco que haga olvidar antiguas cargas también se da en el campo literario. Desde la teoría, Viktor Shklovskij basa la emancipación del objeto en la diferencia entre percepción y entendimiento. La primera se sirve de la sensación, lo segundo de la experiencia. Partiendo de la literatura, Shklovskij acuña el concepto de *ostranénie* o “extrañamiento”, un recurso de alienación que originalmente le sirve para distinguir entre registros lingüísticos, el poético y el práctico, o cotidiano.⁸² Aplicada a los objetos, la técnica para lograr que lo observado se presente como extraño se basa en retardar su percepción a través de formas menos inmediatas, más complicadas.⁸³

Mediante el *extrañamiento*, se logra librar a los objetos de los significados adquiridos en percepciones anteriores. Esta fórmula los “arranca de su percepción automatizada y cotidiana dándoles vida en sí mismos”,⁸⁴ pues lo cotidiano hace que se “perdiera la frescura de [la] percepción”, en palabras de Shklovskij. Es de una percepción automatizada de la que la *desfamiliarización* pretende librar a lo conocido, sirviéndose incluso de lo grotesco, de la parodia o del absurdo. El distanciamiento —también en el tiempo que supone una percepción prolongada— recuerda lo que de “diferido” tiene el concepto de *différance* visto en Derrida. Y, desde el sistema literario, el *extrañamiento* también recuerda a la acción del molino de Schwitters, que tritura girando el *sentido* de lo que aspira a ser reformulado. Lawrence Crawford propone el símil de dar cuerda al reloj:

What Shklovski wants to show is that the operation of defamiliarization and its consequent perception in the literary system is like the winding of a watch (the introduction of energy into a physical system): both ‘originate’ difference, change, value, motion, presence.⁸⁵

3.4.4. Edmund Husserl

Existe otro mecanismo que junto con *Merz*, la *crisis del objeto* o el *extrañamiento*, se ocupa de operar sobre el objeto (bien sea artístico, literario o real), rompiendo las convenciones de su funcionamiento como *signo*. Si para Immanuel Kant es fundamental distinguir entre *Noumena* (los objetos cuya observación, investigación y análisis conducen a la comprensión del mundo) de los *Phenomena* (los *noumenon* según la experiencia y la interpretación humana), para Edmund Husserl esta distinción de origen platónico es superada por el mecanismo del “bracketing”.⁸⁶ Para la escuela fenomenológica, lo único que cuenta es la experiencia mental del objeto contemplado, quedando las cuestiones de su existencia real, o de su naturaleza objetiva en el terreno de las ciencias naturales. El

⁸² Lawrence Crawford. “Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization”, en *Comparative Literature* 36. Núm. 3, 1984. Págs. 209–219.

⁸³ “El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de ‘extrañar’ a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante”. Viktor Shklovskij. “Art as Technique” en *Literary Theory: An Anthology*. Julie Rivkin, Michael Ryan (ed.), Blackwell Publishing, Maiden, Massachusetts, 1998 [1917], Pág.12.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Lawrence Crawford. “Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization”. *Op. cit.* Págs. 209–219.

⁸⁶ Edmund Husserl. *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. 1939. [Edición consultada: *Experience and Judgement*. J. S. Churchill, K. Ameriks (trad.), Routledge, Londres, 1973.

bracketing o *epoché*⁸⁷ permite suspender el juicio sobre lo natural u objetivo para confiar sólo en el conjunto de impresiones, de experiencias siempre mentales sin adherencias de carácter simbólico o convencional. De este modo, el observador se queda con la esencia no del objeto en sí, sino de su pura experiencia subjetiva; lo único que permanece es lo que significa experimentarlo. El *bracketing* o “puesta—entre—corchetes” libra al objeto de todo prejuicio o preconcepción.⁸⁸ Como *signo*, deja de ser portador de *sentidos* convirtiéndose en *significante* en sí mismo.

Así pues, la cuarentena del objeto efectivamente lo exime de otros compromisos exteriores.⁸⁹ La ausencia de marco vinculante, o la presencia de cerco separador posibilita un cambio de contexto y su compatibilidad con otros objetos en principio discordantes.⁹⁰

+ + +

A mitad de lo que fue el antiguo andén de carga de *Chelsea Market*, muy cerca de los arcos abiertos en los muros del puesto de control que hoy atraviesa el *concourse*, se encuentra una curiosa congregación que enmarca una fotografía del propio Vandeberg. Se trata de una escena singular formada por cinco objetos agrupados en un lateral de la calle interior, cobijados por un entrante en el muro.

⁸⁷ *Ibíd.*

⁸⁸ Para Hal Foster, es precisamente esta lógica de poner el referente entre corchetes (“to bracket the referent”) la utilizada para lograr la autonomía del *signo* en el arte moderno. Sostiene Foster que ello trae también su arbitrariedad en vertiente analítica (del cubismo), anarquista (en el movimiento dada y en el futurismo) o de transformación (en el constructivismo). Esta arbitrariedad del *signo* se materializa en las obras de una segunda modernidad representada por John Cage (neo-dadaísta), Robert Rauschenberg y Jasper Johns, hasta el punto de la disolución del *signo* donde los significantes (letras, números) se hacen literales. Hal Foster. *The Return of the Real: The Avant-garde at the end of the Century*. *Op. cit.* Pág. 78.

⁸⁹ La distinción entre lo propio del objeto y sus circunstancias radica, para Jacques Derrida, en el discurso sobre el marco: “This permanent demand —to distinguish between the internal or proper meaning and the circumstances of the object in question— organizes every philosophic dis-course on art, the meaning of art and meaning itself, from Plato to Hegel, Husserl, and Heidegger. It presupposes a discourse on the limit between the inside and the outside of the art object, in this case a discourse on the frame.” Jacques Derrida, Craig Owens (trad.). “The Parergon” in *October*. The MIT Press, Vol. 9, 1979. Pág. 12.

⁹⁰ Salvando las distancias, la presencia de un marco ajeno al objeto es algo ya presente en las preocupaciones de Immanuel Kant. A diferencia del marco excluyente del *epoché* que mantiene pura la experiencia mental del observador, en Kant el *parergon* supone un añadido formal y exterior al propio objeto que constituye su ornamento y —en el peor de los casos— decoración: “Even what one calls *ornaments* (*parerga*), i.e., that which is not internal to the entire representation of the object as a constituent, but only belongs to it externally as an addendum and augments the satisfaction of taste, still does this only through its form: like the borders of paintings, draperies on statues, or colonnades around magnificent buildings. But if the ornament itself does not consist in beautiful form, if it is, like a gilt frame, attached merely in order to recommend approval for the painting through its charm — then it is called *decoration*, and detracts from genuine beauty.” Immanuel Kant. *Critik der reinen Vernunft*. 1781. [Edición consultada: *Critique of the Power of Judgment*. Paul Guyer, Eric Matthews (trad.), Cambridge University Press, Cambridge, 2000. Págs. 110–111. La letra cursiva entre paréntesis es original, como la negrita de los términos “ornaments” y “decoration”.]

Cosido a su cara interior, el lado que todavía conserva rastros del amarillo pálido de *Nabisco*, un carrete de hierro guía una manguera de lienzo, aplastada, con una lanza metálica más reciente. A sus pies, protegido por una pletina deformada con rastros de pintura roja antiincendios, espera un hidrante de fundición con dos tomas de dos pulgadas, coronado por sus volantes de corte. Detrás de él, demasiado cerca para haber estado allí el mismo tiempo, se retira un cofre metálico, cerrado y sin pistas salvo por el roce de sus aristas y la huella ocre de su frente. Encima, sobresaliendo de su tapa, tallada en granito gris *en sable* de las canteras locales, una almohada sin terminar se amolda a la cabeza que, de espaldas, descansa durmiente.⁹¹ Y algo adelantada, asomándose un pie por delante del resto, aglutinando la atención, trasplante gigante de cubierta, se sienta una esfera sobre su basa, pulidas de caliza blanca con heridas de intemperie.

La reunión de objetos contenidos en la imagen, como *signos*, forma un campo semántico. Un vistazo rápido puede relegar sus elementos al lugar del museo, como colección descoordinada de reliquias, agolpadas sin más intención que la de poner en valor su antigüedad protegida. Sin embargo, bajo una mirada más larga, las convenciones de la representación se deshacen. Es entonces cuando se ilustran los mecanismos que la cultura del siglo XX ha incorporado a la forma de mirar.

Seleccionados —pues son éstos y no otros los elegidos— y aislados en virtud de su ubicación, de su concentración, y de los límites de la reproducción fotográfica, los objetos forman un conjunto completo. Al hacerlo, entran en relación recíproca y exclusiva, estableciendo unos lazos entre sí que dejan en segundo plano todo lo demás. Como si de un campo magnético se tratara, por cercanía, por mera yuxtaposición, interactúan, buscando ser compatibles. Es el *sentido* el que se deforma en el momento mismo de la observación, puesta entre paréntesis su función icónica o convenida a través de la experiencia. Es el *sentido* —el originario— el que se aleja, *desfamiliarizado*, diferido en presencia de lo demás. Sólo el *sentido* es capaz de *re-ensamblar* lo desubicado sin tocarlo.

Las razones por las que el juego semántico se da —o no— son desconocidas. Lo que se adivina es el equilibrio precario del que depende: una forma de afinidad muy leve, azarosa incluso, que hace posible un terreno común entre objetos sin embargo necesariamente incongruentes. Por un lado, cada significante añadido aumenta las condiciones del sistema reduciendo el campo semántico posible. Por otro, sin la dificultad que distancia los *signos* de sus *sentidos* individuales, el observador no participa en la reconfiguración.

Los cinco objetos conjugados en la imagen de Vandeberg están en este juego. Carrete e hidrante⁹² estaban ya; son *objetos encontrados* que no mudan su sitio. Forman un entorno anterior de lazos privados, los del fuego, enmarcados por el hueco del muro y por la pletina que los protege de un trasiego más pesado. Con ellos se bate el cofre en retirada, aprovechando ese cobijo, antes en otro lugar. La esfera es la excepción, exterior al conjunto, recordando que en tiempos de *Nabisco* estuvo también fuera, coronando una fábrica de ladrillo. Por eso su escala es también otra, un cíclope fuera de sitio que sin

⁹¹ Las esculturas de Mark Mennim que habitan todo el *concourse* se realizan utilizando las traseras o “rough backs” de cantería con el mismo espíritu de obra sin pulir o inacabada de todo el conjunto. Julie Iovine. “In the Dreamscape Of Chelsea Market” en *The New York Times*. 8 mayo, 1997. De este modo, el gran número de obras de granito concentran la atención del escultor únicamente en sus partes más significativas, dejando el resto con rastros de los cortes de cantería.

⁹² Según Vandeberg, los medios de extinción de incendios están anticuados, pues el departamento de bomberos “now brings its own, since it can not depend on those from others”. Correspondencia telemática del autor con Jeff Vandeberg, 23 agosto 2015.

embargo se echa a un lado, sabiéndose uno más de aquella época. La cabeza que duerme, ajena a todos ellos, flota pesada sobre su cómplice moderno, oportunistas del asilo industrial.

Intensificado el campo —activados los vectores entre objetos— el resto es contexto. Cruzados en proximidad, su parlamento se apoderan del espacio. El pavimento desaparece, ambiguo y continuo, como los telones de fondo de ladrillo que admiten adhesiones. Todo es ya atmósfera al servicio de los nuevos veteranos suspendidos de sus relaciones parlantes.

Quien escucha, resuelve. Toca al observador ir y venir entre ellos y sus mensajes, afrontando el enigma de sus presencias combinadas, porque suyo es el discurso de la solución. El esfuerzo es mental, no físico, una estrategia formidable también a otra escala, la del arquitecto:

Manejamos por medios combinatorios lo encontrado y tenemos que aprender a presentar cosas heterogéneas de modo que una simple agrupación baste para que se reinterpreten de un modo original, para proporcionar *un inesperado sentido al conjunto*. Así que cabe pensar en maneras de componer con elementos existentes y lograr transformaciones del ser del conjunto por su forma de presentarse, de agruparse. Tales operaciones caracterizan un tipo de arte que no es sino simple *display*. En definitiva, se trata de reciclar no sólo en un *sentido* físico sino sobre todo en el plano de los significados.⁹³

Navarro Baldeweg parte de un mundo ya construido donde los objetos están abocados a aparecer juntos. El juego está en identificar, distinguiendo qué queda sobre la bandeja virtual de ese *display*, y cómo es la fórmula que logra su desconexión con respecto a lo que no forma parte del campo signifiante.

Por supuesto, el mecanismo es posible porque los elementos a reutilizar constituyen todos ellos *readymades*. Literalmente encontrados⁹⁴ y reunidos con cierto descuido, en *Chelsea Market* se construyen escenas imaginarias y evocadoras, por cuanto su montaje no siempre casa. Cuando menos, la función y la temporalidad de sus objetos es dispar.

Los conjuntos–escena además se suceden, por cuanto el mercado es un montaje de montajes. Los *signos* entran en relación los unos con los otros localmente pero, encadenados a lo largo del *concourse*, forman un universo conjugado por el tiempo de su recorrido. La autonomía de la galería interior, la ausencia de significantes del “afuera” hacen del mercado así una gran matriz de relaciones entre objetos que mudan de *sentido*.

3.4.5. *Marvel Duchamp*

La ruptura nítida y la nítida reconfiguración entre objetos formando nuevos *sentidos* es posible en virtud de la intencionalidad del *readymade*. Si no la mayor, sin duda entre las más importantes aportaciones al arte del siglo XX, el *readymade* —nada nuevo, por otra

⁹³ Juan Navarro Baldeweg. “Readymade/Display” en *CIRCO* 181. CIRCO M.R.T. Cooperativa de ideas, Madrid, 2012. Pág. 5. Letra cursiva añadida.

⁹⁴ En sendos artículos del *New York Times*, se habla específicamente de “urban archeology” y de “excavation” a propósito de la intervención que tiene lugar en la antigua *Nabisco*. R. R. “The Food Factory” en *The New York Times*. 9 septiembre, 1997. Julie Iovine. “In the Dreamscape Of Chelsea Market” en *The New York Times*. 8 mayo, 1997.

parte, como el cambio de función de una estructura— es el término con el que Marcel Duchamp da nombre a los objetos que adquieren nuevos significados al cambiar de ámbito sin apenas transformación. En cierto modo como respuesta al uso arbitrario que el cubismo hace del *signo*, Duchamp pone así de manifiesto su inestabilidad.⁹⁵ Lo “ya hecho” tiene esta capacidad, por llegar cargado de un significado susceptible de un giro semántico. El *readymade* supone la transferencia de un objeto ordinario al ámbito artístico a través de la extracción de su lugar natural y de su instalación en uno distinto donde, según Rosalind Krauss, se hace “transparente” a su significado anterior.⁹⁶ Se trata, por tanto, de un objeto seleccionado por su “indiferencia visual, al mismo tiempo que en la ausencia total de buen o de mal gusto”⁹⁷ que, además de hacerlo compatible con su nuevo destino, lo aleja de su autor. El resultado no es un objeto nuevo. Como se vio acerca de la *polisemia*, el resultado es una pregunta, un acertijo cuya solución está a cargo del observador. La respuesta es lo que hace posible darle *sentido* a través de la imaginación lógica, un razonamiento que, como en el *Método paranoico-crítico de Dalí*, es *a posteriori*.⁹⁸ En Duchamp, el *readymade* se sirve del significado, a veces múltiple, a veces equívoco, para recorrer la espiral de la obra. El observador, en un ir y venir circular entre elementos de la incongruencia, da vueltas en torno a un centro inaccesible, críptico por ser “irreducible under formal analysis”, y por tanto sin descodificación posible a partir de decisiones formales⁹⁹ y sin *sentido* a través de la sucesión de hechos o de relaciones causa—efecto.¹⁰⁰ No, porque en el *readymade*:

He [Duchamp] was, further, making a situation that would be completely opaque and *resistant* to the classical assumption that objects are made to be naturally transparent to the operations of the intellect.¹⁰¹

Pues acaso no sea aparente lo que esconden, objetos descubiertos y luego inscritos allende, traspuestos en montajes donde tienen otra lectura.

⁹⁵ Según Hal Foster, es una de las formas en que Duchamp muestra “the instability of the sign in the slippages of the homonymous phrases”. Hal Foster. *The Return of the Real: The Avant-garde at the end of the Century*. Op. cit. Pág. 82.

⁹⁶ Rosalind Krauss. *Passages in Modern Sculpture*. Op. cit. Pág. 77.

⁹⁷ Pierre Cabanne. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. P. Belfond, Paris, 1967.

⁹⁸ Similarmente, en el surrealismo de Dalí, el objetivo está en poner de acuerdo elementos sin relación racional conocida. Su procedimiento se sirve de “la objetividad crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones” aplicada, sin embargo, a “fenómenos delirantes”. Salvador Dalí. *La conquista de lo irracional*. 1935. [Edición consultada: Ángel González García, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz. *Escritos de arte de vanguardia: 1900/1945*. Ediciones Akal, Madrid, 1999. Pág. 476 y siguientes.] Una vez se acepta la conjunción improbable, el *método* consiste en deducir una explicación racional que los relacione *a posteriori*. Lo determinante en el caso de Dalí es que la reunión de elementos alejados no es fruto de un proceso irracional. Al fin y al cabo, la paranoia es un “razonamiento lógico en cuanto mecanismo de deducción, —eso sí— basado en premisas falsas o absurdas” Guillermo Carnero. G. *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*. Institucio Alfons El Magnanim Diputacio de Valencia, enero 2007. El componente “crítico” del método, el “líquido revelador de imágenes, asociaciones, coherencias y sutilezas” es el que interviene *a posteriori*, descodificando y objetivando el fruto del *fenómeno delirante*. Salvador Dalí. *La conquista de lo irracional*. Op. cit.

⁹⁹ Rosalind Krauss. *Passages in Modern Sculpture*. Op. cit. Pág. 80.

¹⁰⁰ Lejos de Duchamp, pero cercano a la eliminación de la causalidad, la obra de Cy Twombly, según Roland Barthes, se sirve del embrollo: “to garble the chain, to make it rebound to the point of finally losing its meaning.” Roland Barthes. “Non Multa Sed Multum” en *Cy Twombly: Fifty Years of Works on Paper*. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2004. Pág. 26.

¹⁰¹ Rosalind Krauss. *Passages in Modern Sculpture*. Op. cit. Pág. 81. Letra cursiva añadida.

Inscripted Baseball and Bat, Jeff Vandeberg, 1997.
(VANDEBERG 2014. 105)

3.5. EL ÍNDICE

En uno de los rincones donde el *concourse* pierde su nombre al disolverse en corredor de ascensores, un intruso de tensa armadura y una esfera maciza de bronce tallan con violencia un hueco en el muro donde inscribirse, orgullosos. La demolición, tosca, parece resultado de la relación que los une: el béisbol. Bate y bola son causa y efecto de la acción de derribo y de su posterior *display*.

Ni el forrado en espiral, ni la esfera de falsas costuras son lo que aparentan ser; son sólo su representación. Sin embargo, como *signos* proporcionan un sentido, una alusión, la presencia de todo un mundo ajeno al del mercado que ahora integran. La incisión sobre la fábrica de ladrillo les otorga carácter de *índice* pues tienen sobre ella un efecto real; los objetos dejan allí su huella.¹⁰² A diferencia de otros *signos* que dependen de la convención

¹⁰² Según la clasificación de Charles Sanders Peirce, el *índice* es uno de los tres tipos de *signos* (*ícono*, *índice*, *símbolo*) pertenecientes a la categoría que se ocupa de la forma en que éstos denotan a sus objetos. Según Peirce, entre *signo* y objeto existe “a mere community in some quality” en el caso del *ícono*, “a correspondence in fact” en el caso del *índice*, e “imputed character” en el caso del

icónica o simbólica, el *índice* imprime *sentido* al espacio por acción directa, exhibiendo evidencias derivadas de su extracción, de su montaje, de su empotramiento. El *índice* ejerce una relación de función entre el objeto y su imagen. Esta distinción entre *signo* genérico e *índice* es semejante a la contraposición que establece Walter Benjamin entre la operación del cirujano y la del mago con respecto al objeto de curación:

El cirujano representa el polo de un orden cuyo polo opuesto ocupa el mago. La actitud del mago, que cura al enfermo imponiéndole las manos, es distinta de la del cirujano que realiza una intervención. [...] En una palabra: a diferencia del mago [...] el cirujano renuncia en el instante decisivo a colocarse frente a su enfermo como hombre frente a hombre; más bien se adentra en él operativamente.¹⁰³

La distancia del mago es la arbitrariedad del *signo* con respecto a su *sentido*, un vínculo, una curación que se produce por virtud de agentes externos al enfermo; la explicación está en otro lugar, inaccesible. El acercamiento del cirujano sin embargo deja fuera todo lo que no está en el aquí y en el ahora de la operación, estableciendo con él una relación meramente funcional. Para Benjamin, el mago es pintor mientras que el cirujano, cámara. Mientras que el primero *observa en su trabajo una distancia natural para con su dato*, el segundo *se adentra en la textura*¹⁰⁴ de éstos.

La ausencia de la relación causal que justifica la incursión del cirujano, que explica el mecanismo del cámara —la falta de *anclaje del signo en las marcas del índice*—, es lo que lo vuelve arbitrario.¹⁰⁵ El *signo* descentrado, la imagen fragmentaria, la “totalidad simbólica incompleta”, la lectura estilística perturbada —esto es, la visión postmoderna— lleva la relación entre significantes y significados a un territorio incierto. Si la modernidad abre las puertas a la contingencia del *signo*, la postmodernidad acepta su problematización:

Modernist theory presupposes that mimesis, the adequation of image to referent, can be bracketed or suspended, and that the art object itself can be substituted (metaphorically) for its referent. [...] Postmodernism neither brackets nor suspends the referent but works to problematize the activity of reference.¹⁰⁶

No es por casualidad que, de entre los temas predilectos de la postmodernidad, sea el de la ruina uno de los más prolíficos. La alegoría de la ruina consigue alejar hasta el extremo la distancia entre el *signo* y su *sentido* por cuanto su lectura, múltiple y compleja, difícilmente se realiza de forma unívoca. La imagen de la ruina es evocación. Como *signo*,

símbolo. Así, el *icono* guarda cierta similitud con su objeto, compartiendo con él alguna cualidad, el *índice* establece una relación de causalidad, una conexión *de facto* con él, mientras que el *símbolo* denota por convención. Charles Sanders Peirce. *The Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*. Volumen II. Peirce Edition Project. Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1982. Págs. 53–56.

¹⁰³ Walter Benjamin. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” *Op. cit.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Según Hal Foster, ésta es otra de las formas en que Marcel Duchamp responde a la inestabilidad del *signo* en el cubismo (“grounded the sign in indexical marks”), sirviéndose de un juego de desplazamientos lingüísticos. Hal Foster. *The Return of the Real: The Avant-garde at the end of the Century*. *Op. cit.* Pág. 82.

¹⁰⁶ Craig Owens. “The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism” en *October* 12 y 13. The MIT Press, 1980.

tiene tantas lecturas como lectores a pesar de ser toda ella un gran *índice* marcado por la presión del tiempo. Marguerite Yourcenar utiliza la escultura antigua para describir el desgaste del objeto:

No hace falta decir que ya no nos queda ninguna estatua griega tal y como la conocieron sus contemporáneos [...] estos duros objetos, moldeados a imitación de las formas de la vida orgánica, han padecido a su manera lo equivalente al cansancio, al envejecimiento, a la desgracia. Han cambiado igual que el tiempo nos cambia a nosotros.¹⁰⁷

3.5.1. *Adherencias, reliquias, incrustaciones*

Tres son los tipos de *índice* que se proponen como figuras en torno a las cuales la intervención material sobre lo preexistente adquiere nuevo *sentido*.

Los elementos que se incorporan al objeto de forma superficial, como capas añadidas, en épocas sucesivas, son *adherencias*. Las *adherencias* son superposiciones que aparecen bien de forma natural, bien por razón de necesidad, y que —sin alterar en lo sustancial al huésped— son casi siempre reversibles. *Chelsea Market* muestra todo un abanico de *adherencias*, desde las definidas por Vandenberg hasta las que la asociación de comerciantes proyecta con posterioridad sobre sus muros. En el primer caso, el proyecto de adaptación requiere nuevas pieles, así como un despliegue mecánico e hidráulico superpuesto que devuelva la antigua fábrica a una situación de funcionalidad según el nuevo uso. Las adherencias son una puesta-al-día del objeto huésped. En el segundo, las *adherencias* forman una capa de motivos gráficos que fomentan el carácter mítico de la vieja *Nabisco*. A pesar de que este estrato parlante evoca (por medio de la representación) un pasado que no conoció, sin embargo se incorpora igualmente a los espacios del mercado. Vandenberg llama a esta colección de signos “a fake history”.¹⁰⁸ Entre ellos se encuentran los murales de aspecto envejecido que reproducen insignes motivos de la marca comercial, como el del “oreo sándwich” en el que unas manos figuran el popular gesto de abrir la galleta bicolor. Las *adherencias*, impostoras o no, constituyen marcas del tiempo que alteran el sentido del conjunto al integrar la matriz de sus signos. Al fin y al cabo forman parte de su historia real —como registro— y son prueba material del precio que el objeto paga por renovar su vigencia:

Las estatuas restauradas y a las que los restauradores del XVIII añadieron una falsa pátina, con objeto de ponerlas a tono con los parquets relucientes y los pulidos espejos de los palacios de papas y príncipes, tienen en su aspecto una pompa y una elegancia que no es antigua, pero que evoca las fiestas a las que asistieron.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Marguerite Yourcenar. *El tiempo, gran escultor*. *Op. cit.*

¹⁰⁸ Vandenberg se refiere así a los elementos que, sin tener la antigüedad que aparentan, construyen una historia inventada sirviéndose de una estética *retro* de tonos decolorados. *Entrevista del autor a Jeff Vandenberg*. *Op. cit.*

¹⁰⁹ Marguerite Yourcenar. *El tiempo, gran escultor*. *Op. cit.*

Adherencias. *A Fake History*. Sharon Wong, 2013.

Las *reliquias*, a diferencia de las *adherencias*, no son componentes derivados de un cambio de circunstancias. Las *reliquias* son testigos a los que no se ha convocado; estaban ya. Son supervivientes de un estado anterior del objeto que ahora, reconvertido, vuelve a recibir de ellos las marcas que caracterizan el nuevo espacio. El viejo colector de vapor que conecta con el sistema de calderas del sótano o el cuadro eléctrico rotulado en su época como “main switch for F-12 compressor” son ejemplos de *reliquias* que parecen mantenerse fuertes en la misma situación del complejo industrial, tanto en su temporalidad como en su ubicación. Su influencia sobre el ámbito del que forman parte proviene de la relación funcional que una vez tuvieron con éste, y de las marcas temporales que esta relación deja tras de sí. Es sólo en virtud de aquel anclaje que les dio razón de ser, de aquella inercia, que todavía son *significantes*. Así, su carácter de *índice* se deriva todavía del efecto que de hecho causó su instalación material en el complejo industrial.

A veces, las *reliquias* mudan su posición relativa dentro del conjunto y se convierten en fragmentos itinerantes de aquella historia que ahora cuentan desde otro lugar. Al hacerlo, corren el peligro de quedar extraídas de su medio natural y exhibidas como elementos ajenos, distanciados precisamente del entorno que se pretende preservar, y abocadas a los efectos de la *vitrina*. Cuando esto sucede, su condición de *índice* queda en entredicho, pues en lugar de quedar inscritas, quedan únicamente presentadas en el espacio, sin dejar impresión física en él. Este efecto de *museificación* tiene lugar en *Chelsea Market* en un único lugar conocido: el armario expositor que custodia la colección de objetos de su historia, un campo semántico —claro está— perfectamente congruente, como suele ocurrir en la clasificación historiográfica del museo.¹¹⁰

¹¹⁰ Entre los objetos conservados tras los vidrios del *armario de reliquias* de Nabisco se encuentran, entre otras cosas, varios grabados, recipientes de galletas (metálicos y de cristal, de “Sugar Wafers”, “Spiced Wafers”, “Premium Saltine Crackers”, “Uneda Biscuit”, “Bitter Wafers”...), albaranes de “Kennedy’s Celebrated Biscuit”, un reloj, un ejemplar del libro *Out of the Cracker Barrel* (de William Cahn, 1969) y varios álbumes de viejas reproducciones fotográficas y recortes de la *National Biscuit Company*.

Si *adherencias* y *reliquias* entran a formar parte del nuevo conjunto con naturalidad, existe un tercer tipo de índice que, por contra, no se relaciona tan silenciosamente con lo anterior: las *incrustaciones*. Éstas no son fruto de la sedimentación temporal ni pertenecen necesariamente a la historia de lo preexistente, sino que son objetos importados que llegan cargados de significado que entonces proyectan —por impresión— en el antiguo ámbito. Su inserción física es el detonante que provoca un giro en el *sentido* del conjunto. La *incrustación* (nueva o antigua) supone *a priori* una incongruencia, algo ajeno al medio que acaba por integrarse en él. Su presencia aporta *sentido* directo porque directa es su colisión con el lienzo que lo recibe, transformándolo.

En el caso del huésped neutro, indeterminado o ambiguo, el acento del objeto *incrustado* se traduce en un desplazamiento del conjunto hacia coordenadas semánticas más determinadas. Si el receptor tiene ya un marcado carácter propio, la *incrustación* supone un conflicto, una pregunta que el observador—usuario debe resolver. Buena parte de los objetos importados que forman el universo de *Chelsea Market* se comportan así como *readymade*, bien en forma de escultura integrada (como muchas de las piezas de Mark Mennin), bien como objetos insertados (algunos manipulados, otros no) y grabados en el nuevo ámbito como en el caso que ilustra la fotografía del archivo de Vandeberg titulada *Inscribed Baseball and Bat*, de 1997.

Como *índice*, por tanto como relación causal entre *objeto* y *signo*, la *incrustación* puede darse también, curiosamente, sin objeto añadido. El estampado directo de *sentido* es posible mediante el “incrustado” de la forma de un objeto que, como un sello, sólo deja huella.¹¹¹ De igual manera que lo hace una pisada o una huella dactilar, el *signo* adquiere su *sentido* no sólo por la iconografía o la simbología que pueda portar, sino por la presión ejercida sin mediación sobre un determinado ámbito.¹¹² Las planchas de cobre que forman los paramentos verticales de algunos vestíbulos de ascensores del *concourse* son quizá el ejemplo más literal de estas *incrustaciones* sin objeto. Aplastadas por medios mecánicos, las planchas acusan nítidamente las huellas de los fragmentos del material de obra que se introduce deliberadamente bajo ellas al paso de las anchas ruedas de los *mini dumpers*.¹¹³

¹¹¹ Resulta interesante, en el contexto del *índice*, hacer alusión al concepto original de *graffito* por cuanto está relacionado con aporte de significado sin objeto añadido. Del griego “graphein” [escribir], el *graffito* [plural *graffiti*, en español “grafito”] supone, desde tiempos antiguos, arañar manualmente un motivo sobre una superficie existente. La acción, que constituye una sustracción selectiva, “significa” en virtud de lo que se ha sustraído, por tanto de lo ausente. La inscripción cobra sentido a modo de *incrustación negativa*.

¹¹² No es casualidad que el término *índice* coincida con el nombre que recibe el dedo de la mano entre el *pulgar* y el *corazón*.

¹¹³ Según el testimonio de Vandeberg, este modo de dotar a las delgadas láminas metálicas de motivos que disimularan el efecto de “hacer aguas” es tan válido como cualquier otro, con la particularidad de que las planchas instaladas, todas distintas por la condición azarosa del procedimiento, adquieren su apariencia *in situ* y como consecuencia de lo disponible. *Entrevista del autor a Jeff Vandeberg. Op. cit.*

Reliquia. *Boiler main*, J.R.B., 2014.

3.5.2. *Faktura*

Además de esta condición significativa, las planchas impresas por los fragmentos de obra cumplen con otra condición que el proyecto de Vandenberg ambiciona: que sus elementos muestren “show how they were made”.¹¹⁴ *Chelsea Market* está todo él sin pulir, sin rematar, sin acabado... en una voluntad clara de revelar *su hacerse*, la naturaleza de su construcción, el encuentro de materiales de procedencias y épocas diversas, una tectónica de lo inmediato, de lo procedente de *Nabisco* y otra vez disponible, reunido con inmediatez, casi por defecto. De este modo, la *faktura*¹¹⁵ de los interiores del mercado no es tanto un fin (una apariencia diseñada, una estética felizmente compatible con su pasado industrial) cuanto una estrategia. De forma insospechada, la inmediatez que supone actuar desde el afán por mostrar tiempos distintos sin resolver (casi sin detalle constructivo) potencia el sentido directo que los materiales y los objetos tienen de significar, proyectados los unos sobre los otros en tanto que *índices*.

+ + +

¹¹⁴ *Entrevista del autor a Jeff Vandenberg. Op. cit.*

¹¹⁵ El término *faktura*, cuyo origen está en el constructivismo ruso, “was the single most important quality of these art objects, according to the critic Victor Shklovsky, referring to the material aspect of the surface. The surface of the object had to demonstrate *how it had been made*, exhibiting its own distinct property. Christina Lodder, Benjamin Benus. “Constructivism” en *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press, 2012. [Consultado: mayo 2014, letra cursiva añadida].

Un objeto en el tiempo está irremediabilmente sujeto a los efectos del *índice*. Seguir en-el-mundo implica haber superado condiciones cambiantes, también materiales. Al adaptarse, al superar una *ruptura y una reconfiguración de vínculos*, el objeto queda marcado; la intervención que lo hace posible es una transformación que —en el mundo de los construido— deja siempre señales. Sin la huella de esta reconfiguración es difícil creer en la historicidad de un objeto, de su existencia en continuidad en el tiempo. La alusión a la estatuaría antigua vuelve a ser útil para ilustrar esta temporalidad:

Algunas estatuas expuestas al viento del mar poseen la blancura y la porosidad de un bloque de sal que se desmorona; otras, como los leones de Delos, dejaron de ser efigies de animales para convertirse en fósiles blanqueados, en huesos expuestos al sol a la orilla del mar. Los dioses del Partenón, a los que ataca la atmósfera londinense, se van convirtiendo en algo parecido a un cadáver o a un fantasma.¹¹⁶

Shoppers, Jeff Vandeberg, 1997. (VANDEBERG 2014. 80)

¹¹⁶ Marguerite Yourcenar. *El tiempo, gran escultor*. *Op. cit.*

Conclusiones

Time Smoking a Picture, William Hogarth, 1762. (Warburg Institute, Universidad de Londres).

CONCLUSIONES

La ciudad —el mundo— se perpetúa en su tejido entero pero vive en los objetos que muestran las huellas vivas del cambio.¹

Muchos son los objetos pretéritos que integran el mundo construido, perdurando desde otros tiempos. Son objetos *resilientes* por cuanto han sido capaces de atravesar distintas épocas, soportando las tensiones del medio que habitan sin cambiar el uso para el que fueron concebidos. Son sin duda realidades robustas, pues —de entre todos los objetos— son los que han demostrado su estabilidad.

¹ En *L'architettura della città*, Aldo Rossi advierte que la ciudad cambia por completo cada cincuenta años y cita a Charles Baudelaire en *Les Fleurs du Mal* (Poulet-Malassis et de Braise, Paris, 1861): “Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)” Aldo Rossi. *L'architettura della città*. Padova, 1966. [Edición consultada: *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona, 2010. Pág. 105.]

Existen otros objetos para los que, sin embargo, permanecer inmutables no fue suficiente. Ante un profundo cambio de circunstancias, se vieron abocados a reconfigurarse, comprometiéndose más allá de la etapa elástica que les hubiera permitido seguir como antes. Durante la crisis, superaron ese umbral crítico, rompiendo sus vínculos con el medio que les daba razón de ser, y quedaron suspendidos. Sin romperse, sin renunciar a su materialidad, lograron mudar de uso, de significado, y ello hizo posible su supervivencia. Fue así como se re–establecieron de nuevo en el mundo, mostrando el cambio a través de lo permanente. A estos otros, los llamamos *tenaces*.²

Se trata de objetos que tienen que enfrentarse, además de al envejecimiento propio de los años y al desgaste del uso, a un contexto socioeconómico y cultural que cambia bajo sus pies, poniendo en duda su continuidad. Pero lo hacen sin renunciar a aquello que los caracteriza en su fisicidad. Su estrategia, por tanto, es una transformación por dislocación. En su adaptación permiten ser intervenidos, con el riesgo que ello supone, pero —a cambio— esa intercesión les devuelve de nuevo su *estar-en-el-mundo*. No hacerlo implica desaparecer o caer en los efectos de la *máscara*, de la *momificación* o de la *vitrina*, conservando una dudosa *autenticidad* a costa de quedar sustraídos de la realidad en movimiento.³ En estos términos queda descrito el estado del *Colosseo* romano tras los arbitrajes de la segunda mitad del siglo XIX:

Every tree was gone, every flower and blade of grass plucked from the ruins by cold-hearted archaeologists. The Colosseum is extinct. Today it is the most monumental bathos in Europe: a bald, dead and bare circle of stones. There are no shadows, no sands, no echoes and if a single flower blooms in a crevice it is sprayed with weedkiller.⁴

Si la restauración es, en sí misma, una contradicción⁵ —por cuanto significa alterar desde el presente lo que se conserva del pasado—, los objetos que salen mejor parados del

² Los términos “resiliencia” y “tenacidad” son conceptos tomados de la ciencia de materiales y utilizados de forma metafórica. La *resiliencia* es la capacidad de un material para absorber energía en su fase de *deformación elástica*, recuperándose de esa deformación (alargamiento o acortamiento) en ausencia de tensión. La *tenacidad* es la capacidad de un material para absorber energía hasta su rotura, es decir, tanto en fase *elástica* como *plástica*, no recuperando la deformación correspondiente al tramo de la curva entre el *límite elástico* y el *límite de rotura* del diagrama tensión–deformación. Se podría decir que un material *resiliente* conserva finalmente su forma, mientras que uno *tenaz* la sacrifica, deformándose a cambio de soportar mayores tensiones sin romperse.

³ Según Aldo Rossi, existe un tipo de *permanencia* denominada “patológica” en virtud de la cual un hecho urbano es “tan *esencial* que no se puede modificar”. Tal es el caso de los monumentos: “los hechos urbanos persistentes se identifican con los monumentos” que “efectivamente persisten aún físicamente”. Aldo Rossi. *L'architettura della città*. Op. cit. Pág. 102. Letra cursiva original del autor.

⁴ Christopher Woodward. In *Ruins: A Journey Through History, Art, and Literature*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2010. En David Littlefield, Saskia Lewis. *Architectural Voices: Listening to Old Buildings*. John Wiley & Sons (ed.), West Sussex, 2007. Pág. 57. David Littlefield escribe a este respecto que: “If the history of a place is so utterly finished, so completely out of time, devoid of a human presence or of any kind of life, it is of dubious value.” *Ibid.* Pág. 55.

⁵ “Recognizing the impact of the present on the past, we confront a new the paradox implicit in preservation. Vestiges are saved to stave off decay, destruction, and replacement and to keep an unspoiled heritage. Yet preservation itself reveals that permanence is an illusion. The more we save, the more aware we become that such remains are continually altered and reinterpreted. We

trance de un cambio de escenario son los que logran “domar al monstruo”⁶ sin apenas tocarlo. Es así como se logra su supervivencia, mediante la menor acción física de todas las posibles; mínimo esfuerzo, mínimo trabajo, mínimos recursos. La condición que lo explica —siempre *a posteriori*— es la de *tenacidad*.

Reconfigurado y con nuevo sentido, más que diferente, el objeto reinstaurado vuelve a empezar. En cierto modo, el *objeto tenaz comienza siempre dos veces*.⁷ Así, dos tiempos del mismo objeto conforman un sistema,⁸ una correspondencia que se da en virtud de las invariantes de su forma y de su materia. Sus *hilos compartidos* hacen posible el montaje, una manipulación primero en el terreno del significado, una transformación:

Many buildings are overlaid with association so effectively that they are entirely transformed; they cease to be buildings at all, but become rather three-dimensional representations of an event or an idea.⁹

El objeto *readymade* es transportado desde un ámbito a otro mediante un acto de selección (objeto y objetivo se buscan) y en función del cambio de coordenadas que hace que su lectura sea otra. Esta *polisemia* —pues los significados de uno y otro momento vienen dados por el mismo objeto— abre la puerta a una segunda construcción: la temporal. La sincronía, la superposición de una misma figura vista desde dos momentos distintos evidencia que, ante todo, el montaje que hace posible el *objeto tenaz* es un montaje *de tiempo*.

Es en virtud de esta correspondencia entre la materialidades —la anterior y la posterior a su reconfiguración— pero también en virtud de la distinción que marca el antes y el después de su crisis, que es posible desplegar el *montaje de tiempos heterogéneos*,¹⁰ atrapando instantes distintos bajo la misma luz. La *suspensión* no es sino una discontinuidad momentánea que permite un cambio de ámbito y de temporalidad. Al fin y al cabo, todo *objet trouvé* implica necesariamente un *temps trouvé*, una palanca de manipulación, de proyecto. Asimismo, el objeto *readymade* es también un *ready passed* disponible para el montaje de tiempos. La fórmula de correspondencia, el punto de articulación, el artificio que le da forma es precisamente el *objeto tenaz* —un ensayo de omnitemporalidad que

suspend their erosion only to transform them in other ways. And saviours of the past change it no less than iconoclasts bent on its destruction.” David Lowenthal. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press, Nueva York, 1985. Pág. 410.

⁶ En *Architectural Voices: Listening to Old Buildings*, David Littlefield entrevista al arquitecto británico Julian Harrap, responsable de importantes intervenciones como la del Museo John Soane londinense. Harrap declara que evitar la intervención es una negligencia: “You have to try and capture the idea of a building and balance it with the building’s decay and fortune. *It is like taming a monster*. Conservation is the most difficult design challenge there is — it’s the manipulation of a work of art which is decaying in front of your eyes. We have all seen a ruin translated into a dead box by putting a roof over it.” David Littlefield, Saskia Lewis. *Architectural Voices: Listening to Old Buildings*. Op. cit. Págs. 198–199. Letra cursiva añadida.

⁷ La expresión proviene de la relación de semejanza, de correspondencia, que para Georges Didi-Huberman existe entre dos momentos de la historia del arte. Simplificando, el autor propone dos puntos de partida para el comienzo de la historia del arte: “una vez nació con Plinio el Viejo en el año 77 de nuestra era; [...] por segunda vez nació casi quince siglos más tarde, con Vasari...” *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.* Pág. 12.

¹⁰ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo (ed.), Buenos Aires, 2000. Pág. 46.

pone en contacto tiempos que, por definición, no se tocan.¹¹ Tres son los apoyos de los que se sirve, tres ámbitos los que estructura.

El primero de ellos es el apoyo del *pasado material*. El *objeto tenaz* está anclado en el pasado, tiene fundamento en un tiempo anterior continuo; tiene historicidad. Reconoce el carácter no homogéneo de ese pasado, pues no sólo es diverso el peso de sus distintos episodios —acortando o alargando periodos de su historia según su significación—, sino que reconoce esa relatividad también con respecto al carácter exponencial de la perspectiva cronológica. Cuanto más lejanos, menos se mueven los acontecimientos; cuanto más cercanos, más cambiantes.

El pasado al que se remonta el *objeto tenaz* se escapa de la cronología simple de las fechas, residiendo en el ámbito “donde se detiene el dominio de lo verificable”,¹² una construcción subjetiva:

Este tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud.¹³ Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial.¹⁴

En virtud de su materialidad, la rugosidad de esa memoria se basa en que *sólo hay historia de los síntomas*,¹⁵ es decir, sólo se apoya en los acontecimientos, en los obstáculos que sobresalen de un tiempo anterior continuo.¹⁶ Son únicamente las trazas físicas en las que el objeto se basa, sólo sus huellas quedan registradas e incorporadas al anclaje del pasado. Su ucronía es únicamente material, basado en lo que expresan su morfología y sus materiales, un testimonio al que el objeto siguiente puede entonces tratar *de-tí-a-tú*.

+ + +

El segundo apoyo de la articulación cronológica es la del *presente deslizante*. Atendiendo a un pasado construido a través de sus rastros, el presente descansa de forma (también) compleja e incierta sobre el aquí y el ahora. El *objeto tenaz* se encuentra un poco más acá y un poco más allá del presente instantáneo. Se alarga para vivir en un *hoy* más amplio, sujeto a cambio, a discusión, a la acción del presente que se desliza entre el *ahora* de lo que acaba de ser, el *ahora* de lo que está siendo, y el *ahora* de lo que aún será. La decisión de su forma ya está tomada, pero pertenece al presente extendido en tanto en cuanto es

¹¹ El anacronismo como “elemento de omnitemporalidad” se trata en: Erich Auerbach. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. 1946. Pág. 539. [Edición española: Erich Auerbach. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. FCE, México, 1950.]

¹² Jacques Rancière. “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien” en *L’Inactuel* núm. 6, 1996. Págs. 54–58.

¹³ De Marc Bloch es el concepto de “decantación” referido al pasado. Marc Bloch. *Apologie pour l’Histoire ou Métier d’Historien*. 1941-1942. [E. Bloch (ed.), Armand Colin, Paris, 1993. Edición española: Marc Bloch. *Introducción a la historia*. FCE, México, 1970.]

¹⁴ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo. Op. cit.* Pág. 60.

¹⁵ *Ibid.* Pág. 63.

¹⁶ La idea del acontecimiento como un obstáculo a la historia es de Henri Focillon. Henri Focillon. *Vie des formes*. PUF, Paris, 1943 [1970]. Pág. 99. [Edición española: Henri Focillon. *La vida de las formas y Elogio de la mano*. Xarait ediciones, Madrid, 1983.]

remediable, discutible, transformable. Se trata de un apoyo con espesor sobre el que resulta difícil intervenir sin tener en cuenta el recorrido de su historicidad. Su condición deslizante permite referirse a su *memoria* en todo su alcance:

Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más—que—pasado mnésico, es necesario el más—que—presente de un acto...¹⁷

Ante el *más—que—presente*, la acción sobre el objeto queda lejos del *papel en blanco*, de la solución aislada, de la ocurrencia. En su oscilación entre referencias sincrónicas (de las que llega cargado), el objeto escapa al compromiso de lo fugaz, tomando la actualidad de forma indirecta. Más que presente, el *objeto tenaz* tiene *realitas*. Por eso despliega grandes dosis de pragmatismo, el que le confiere su versatilidad, y un notable grado de indeterminación e inercia física. Su presencia, con frecuencia derivada de su envergadura, su *Bigness*,¹⁸ y un cierto nihilismo (en las antípodas del determinismo funcionalista) amplían ese grado de materialismo que lo mantiene en un devenir constante.

+ + +

El tercer y último apoyo de la articulación convoca al *futuro contingente*. Existe una relación transversal entre lo que el objeto *es* y lo que puede llegar a ser como posibilidad. Esta suerte de independencia que posee el *objeto tenaz* le confiere una mayor libertad respecto a las circunstancias transitorias que, al mutar, vuelven obsoletos a otros objetos. Su capacidad de adaptación ante un medio cambiante —deshaciendo sus vínculos y reconfigurándolos por enésima vez— le permite un menor compromiso con un futuro inmediato y previsible, derivado del estricto presente. En cierto modo, apoyos del presente y del futuro están unidos únicamente de forma provisional. Se trata de una unión débil, eventual.

Es posible que, consciente de esta debilidad frente al *presente deslizante*, el porvenir del objeto dependa más de su vinculación con los rastros del *pasado material*, pero de un pasado des—mitificado cuya historicidad en movimiento incluye al propio futuro. Intervenir sobre el objeto se vuelve entonces una empresa de mayor implicación:

It is a process not only of identifying yourself with the past but of positioning yourself with the timeline of the building, of imagining yourself from the perspective of future generations, as *part of the past to come*.¹⁹

¹⁷ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo*. *Op. cit.* Pág. 43.

¹⁸ “Beyond a certain scale, architecture acquires the properties of Bigness. The best reason to broach Bigness is the one given by climbers of Mount Everest: ‘because it is there.’ [...] Such a mass can no longer be controlled by a single architectural gesture, or even by any combination of architectural gestures. [...] Bigness destroys, but it is also a new beginning. It can reassemble what it breaks.” Rem Koolhaas, Bruce Mau. *Small, Medium, Large, Extra-Large*. Jennifer Sigler (ed.), Monacelli Press, Nueva York, 1995. Págs. 495–516.

¹⁹ David Littlefield, Saskia Lewis. *Architectural Voices: Listening to Old Buildings*. *Op. cit.* Pág. 12. Letra cursiva añadida.

Y ello es debido a que el *objeto tenaz* confía en mantener cualidades de *autenticidad* derivadas de ese pasado:

...the value of history and memory, in an architectural respect, lies not in the fact that something notable once occurred, but in the fact that notable events might continue to occur. This is what might be called the *authentic* building [...] the one which continues to accommodate life.²⁰

El objeto vivo se enfrenta así al futuro de forma ecléctica, sin prejuicios, con la seguridad que confiere un grado de autonomía de la que carece el objeto nuevo. En un reconocerse más antiguo, más extenso, menos pendiente de lo peregrino, el *objeto tenaz* se aleja de lo efímero sabiéndose atravesado por los *reflejos del futuro*.²¹

+ + +

La construcción mental que confunde épocas²² o que sitúa algo fuera de la que le corresponde, constituye un *anacronismo*. “César muerto por un disparo de *browning*”,²³ por ejemplo, representa un sacrilegio para el historiador, el mayor de todos, un absurdo para la ucronía establecida. Sin embargo, toda reconstrucción del pasado, toda visita a un tiempo no contemporáneo a él, supone una injerencia; implica proyectar significados desde posiciones exteriores, ajenas, modificando su observación o su relato. Así, toda rememoración de un hecho pasado implica una renovación de su historia en función de experiencias acaecidas tras de aquel. El fenómeno, el *montaje de tiempos*, tiene dos direcciones, las que se proyectan desde el pasado, y las que lo hacen hacia él:

Ante una imagen —tan antigua como sea—, *el presente no cesa jamás de reconfigurarse* por poco que el desasimiento de la Mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del “especialista”. Ante una imagen —tan reciente, tan contemporánea como sea—, *el pasado no cesa nunca de reconfigurarse*, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión.²⁴

El artificio que materializa esa historia impura, que reúne ámbitos incompatibles, reordenando el *pasado material* desde el *presente deslizante* —y viceversa— y proyectando esa anomalía hacia un *futuro contingente*, es el *objeto tenaz*. Su *tenacidad* implica, entre otras, una resistencia frente a una lectura lineal de su temporalidad, pues encaja en ella de forma compleja. Esta sofisticación explica, hasta cierto punto, lo inestable de su *tradición*²⁵ o de su *origen*:

²⁰ *Ibíd.* Pág. 15.

²¹ Walter Benjamin cita a André Breton en Walter Benjamin. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. *Op. cit.* Pág. 78.

²² Toda construcción cronológica es una construcción mental abstracta.

²³ Olivier Dumoulin. “Anachronisme” en *Dictionnaire des sciences historiques*. A. Burguière (dir.), PUF, Paris, 1986. Pág. 34.

²⁴ Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. *Op. cit.* Pág. 32. Letra cursiva añadida.

²⁵ “La irrepitibilidad de la obra de arte es idéntica a su integración en el contexto de la tradición. [...] Una tradición que es [...] algo absolutamente vivo, mutable de manera extraordinaria.” Walter Benjamin. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. *Op. cit.* Pág. 57.

El origen (*Ursprung*), aun siendo una categoría plenamente histórica (*historische Kategorie*), no tiene nada que ver con la génesis (*Entstehung*). Por ‘origen’ no se entiende el ser de algo que ha surgido, sino lo que está en camino de ser en el devenir y en el declinar. El origen es un torbellino en el río del devenir (*im Fluss des Werdens als Strudel*)...²⁶

La necesidad de ser restituido, por un lado, de ser completado, por otro, constituye ese *anacronismo* que el *objeto tenaz* posee como estrategia de relación, de enlace, la que le permite establecerse en el mundo de forma permanente.

+ + +

Por supuesto, no existen objetos permanentes, como no existen *objetos tenaces puros*. La figura describe un objeto *ideal* pues, por mucho que se haya reducido al mínimo la acción sobre su fisicidad —el trabajo aportado, los recursos movilizados, los esfuerzos invertidos—, la acción transformadora acaba siendo necesaria. El *objeto tenaz puro* es el objeto que permanece inalterado, sin intervenir. Es, por definición, lo contrario a la restauración, incluso a la conservación. Es el abandono sin la ruina, un imposible para la tendencia natural de las *permutaciones de la materia*.

Así pues, ni *Westbeth*, ni el *High Line*, ni *Chelsea Market* son *objetos tenaces puros*. La *tenacidad* es una asíntota a la que tienden algunos objetos refrendados por su historia. Son aquellos que han demostrado poseer un conjunto de cualidades que, en determinadas circunstancias, han resultado ser suficientes para llevar al objeto de la obsolescencia a una nueva vigencia. El modo de hacerlo de los *objetos tenaces*, y que los distingue de los demás, es logrando una gran desproporción entre medios y fines, entre acción física empleada e intangibles resultantes de significado, de *utilitas*.

Sin embargo, tal suerte de dislocación podría no haber encontrado encaje si la coyuntura hubiera sido otra. La idoneidad del objeto que demuestra ser *tenaz* lo es siempre en función de un contexto geográfico y económico concreto, de unas coordenadas socioculturales particulares, como las que se dan en la época del abandono industrial del bajo Manhattan y desde la conciencia de conservación y de restauración que toma impulso a raíz de la *Carta de Venecia* de 1964.²⁷ Sólo en este marco se explica la puesta en valor de unos complejos industriales que en otro tiempo hubieran sido descartados. Es en la segunda mitad del siglo XX cuando se generaliza un interés por el valor intrínseco del objeto más allá del monumento o de la obra de arte.²⁸ El criterio de actuación ante los

²⁶ Walter Benjamin. *Ursprung des deutschen Trauerspiel*. 1928. [*Gesammelte Schriften*. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (ed.), Frankfurt, 1972. I.1, pág. 225. Edición española: Walter Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus, Madrid, 1990.] Citado en Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo*. Op. cit. Pág. 128.

²⁷ Así se conoce la *Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios*, resolución del Segundo congreso internacional de arquitectos y técnicos de monumentos históricos, celebrado en Venecia en 1964. Ver nota núm. 41 del capítulo II.

²⁸ Es importante discernir entre la continuidad del objeto en virtud de su *tenacidad* y la conservación de la obra motivada por un valor histórico-artístico. En el caso de la obra de arte o del *monumento*, la intervención está encaminada al mantenimiento de las cualidades intrínsecas del objeto. Idealmente, éstas deben permanecer inmutables. El valor conmemorativo del *monumento*

productos del pasado está sujeto a las distintas corrientes de pensamiento, en constante evolución. Es por ello que el apoyo del presente es, si cabe, aún más *deslizando*:

Nuestros padres restauraban las estatuas; nosotros les quitamos su nariz falsa y sus prótesis; nuestros descendientes, a su vez, harán probablemente otra cosa. Nuestro punto de vista actual representa a la vez una ganancia y una pérdida.²⁹

+ + +

A pesar de correr una suerte incierta, de depender de la confluencia de circunstancias de muy diversa índole, algunas fortuitas, imprevisibles... existe una tendencia que se da en todo objeto de *tenacidad* demostrada, quizá incluso una cualidad formidable: la de ser reconocible por los sucesivos intervinientes a lo largo de su historia como artefacto digno de ser mantenido, reutilizado, todos ellos convencidos de que su renovada *puesta-en-el-mundo* supone siempre una oportunidad, y su descarte una pérdida.

Porque, en el haberlo logrado una vez, está la promesa de volver a hacerlo, cayendo el objeto en la trampa³⁰ más antigua inventada para domesticar, para engañar tal vez a la historia en su inexorable transcurrir lineal: el dispositivo del bucle, del discurrir cíclico, el enredo del tiempo circular donde el pasado del objeto, pero también el futuro, ha de retornar: una suerte de *samsara*.³¹

Reconfigurado y reinstituido tras cada suspensión —la del *impasse* que lo deja frente al abismo de la demolición o del olvido—, el objeto se consolida, se fortalece, refrendando su pertenencia al mundo, más vivo que reliquias o que monumentos que llegan intactos. En las huellas recurrentes del adaptarse están las pruebas de su historicidad, de su realidad, de su *tenacidad*. Son objetos que se dejan *arañar por la realidad*, no se rompen. Han cambiado y cambiarán, acompañando a los tiempos.

Existe un género de objetos que guarda los secretos de la ciudad. Desplegando un modo extraordinario de *persistencia*,³² se suman a los *hechos más antiguos* para marcar su *dirección* y su *significado*.³³ Mientras el resto desaparece y se reconstruye —o permanece inmutable bajo la superficie—, su capa queda expuesta, sus vetas se erosionan para reaparecer, fortalecidas. Son objetos de otra dureza, momentos continuos y mutables como la

reside en su permanencia, en su estatismo. En el caso del *objeto tenaz*, al menos uno de sus intangibles ha de mutar para lograr el salto de un medio a otro.

²⁹ Marguerite Yourcenar. *El tiempo, gran escultor*. *Op. cit.* Pág. 16, (epígrafe iv).

³⁰ María Teresa Muñoz. “Tres trampas: Deleuze, Oteiza, Steinberg” en *CIRCO* 185. CIRCO M.R.T. Cooperativa de ideas, Madrid, 2013.

³¹ Concepción cíclica, budista, del tiempo. Gridthiya Gawee Wong: “Cyclical Time: the Trap” en *ART PAPERS* vol. 37, núm. 1. Atlanta, enero-febrero, 2013. Págs. 37-39.

³² Aldo Rossi hace referencia al fenómeno de las “persistencias” de Marcel Poète en Aldo Rossi. *L'architettura della città*. *Op. cit.* Pág. 99. Letra cursiva añadida.

³³ “...las ciudades permanecen sobre ejes de desarrollo, mantienen la posición de sus trazados, crecen según la dirección y con el significado de hechos más antiguos que los actuales, remotos a menudo. Muchas veces estos hechos permanecen, están dotados de vitalidad continua, y a veces se destruyen; queda entonces la permanencia de las formas, los signos físicos del *locus*”. *Ibid.*

ciudad que vive en ellos. Son lugares del optimismo, montajes de tiempo, pues lo tuercen hilando la historia del progreso.

+ + +

Existen obras que nacen completas porque en realidad ya lo fueron. En nuevas manos son reconocidas sus cualidades anteriores y los relatos que ellas portan. En los hilos que permanecen se encuentra el sentido de lo que el objeto fue y de nuevo será.

Existen obras que nacen anacrónicas, no por no ser de su tiempo, sino por albergar la posibilidad de muchas otras en un mismo cuerpo, mudando de presente para seguir en el mundo.

*Existen obras que nacen tenaces porque, a pesar de todo, siguen entre nosotros, y quizá hoy sean siempre todavía.*³⁴

³⁴ “Hoy es siempre todavía.” Antonio Machado. *Proverbios y cantares. Nuevas Canciones (I)*. CLXI–VIII, 1924.

CONCLUSIONS

The city (the world) perpetuates in its entire fabric but lives in the objects that show the living traces of change.¹

Many past objects make up our built world of the present, enduring since former times until today. They are *resilient* objects inasmuch as they have been able to survive different times bearing the tensions of the environment they inhabit without having to change the use for which they were conceived. They are, without a doubt, robust realities, for — among all the objects— they are the ones that have proved their stability.

¹ In *L'architettura della città*, Aldo Rossi states that cities change entirely every fifty years, and cites Charles Baudelaire in *Les Fleurs du Mal* (Poulet-Malassis et de Braise, Paris, 1861): “Le vieux Paris n'est plus —la forme d'une ville Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel”. Aldo Rossi. *L'architettura della città*. Padova, 1966. [Spanish edition: *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona, 2010. Page 105.]

Nevertheless, there are other objects for which remaining immutable was not enough. In light of a profound change in circumstances, they were forced to reconfigure, committing beyond the elastic stage which would have allowed them to continue as before. During the crisis, they exceeded this critical threshold severing their ties with the environment which gave them their *raison d'être*, and remained suspended. Without breaking, without sacrificing their materiality, they managed to change their use, their meaning, thus making their survival possible. This is how they re-established in the world, showing the change through the permanent. These objects, we call them *tenacious*.²

These are objects which have to face up to not only their natural ageing process and their wear and tear, but also a socio-economic and cultural context shifting beneath their feet, calling into question their continuity. But they do so without giving up what characterizes them in their physicality. Their strategy is, therefore, a transformation by dislocation. In their adaptation, they allow to be intervened, with the risk it entails, but—in exchange for this mediation—they regained their *being-in-the-world*. The failure to do so would imply disappearing or falling in the effects of the *mask*, the *mummification* or the *display cabinet*, maintaining a dubious authenticity at the expense of being removed from the evolving reality.³ The state of the Roman *Colosseo* is described in these terms after the arbitrages of the second half of the 19th century:

Every tree was gone, every flower and blade of grass plucked from the ruins by cold-hearted archaeologists. The Colosseum is extinct. Today it is the most monumental bathos in Europe: a bald, dead and bare circle of stones. There are no shadows, no sands, no echoes and if a single flower blooms in a crevice it is sprayed with weedkiller.⁴

If restoration is in itself a contradiction⁵—inasmuch as it implies altering from the present what is preserved from the past—the objects that come out best from the trance

² The terms “resilience” and “toughness” (translated in this text as “tenacity”) are concepts taken from materials science and used metaphorically. *Resilience* is the capacity of a material to absorb energy in its *elastic deformation* region, recovering from this deformation (lengthening or shortening) in the absence of tension. *Toughness* (*tenacity*) is the capacity of a material to absorb energy until it fractures, that is, both in the *elastic* and in the *plastic* regions, without regaining the deformation corresponding to the stretch of the curve between the *elastic limit* and rupture in the stress–strain curve. It can be said that a resilient material finally preserves its shape while a tenacious one sacrifices it, deforming in return for bearing greater tensions without breaking.

³ According to Aldo Rossi, there is type of permanence called “pathological” by virtue of which urban artifacts are “tan *esencial* que no se puede modificar”. This is the case of monuments: “los hechos urbanos persistentes se identifican con los monumentos” and “efectivamente persisten aún físicamente”. Aldo Rossi. *L'architettura della città*. *Op. cit.* Page 102. Italics added.

⁴ Christopher Woodward. *In Ruins: A Journey Through History, Art, and Literature*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2010. In David Littlefield, Saskia Lewis. *Architectural Voices: Listening to Old Buildings*. John Wiley & Sons (ed.), West Sussex, 2007. Page 57. David Littlefield writes in this regard: “If the history of a place is so utterly finished, so completely out of time, devoid of a human presence or of any kind of life, it is of dubious value.” *Ibid.* Page 55.

⁵ “Recognizing the impact of the present on the past, we confront a new the paradox implicit in preservation. Vestiges are saved to stave off decay, destruction, and replacement and to keep an unspoiled heritage. Yet preservation itself reveals that permanence is an illusion. The more we save, the more aware we become that such remains are continually altered and reinterpreted. We suspend their erosion only to transform them in other ways. And saviours of the past change it

of a change in scenery are the ones which manage to “tame the monster”⁶ though hardly touching it. And this is how its survival is achieved, by way of the least physical action; minimum efforts, minimum work, minimum resources. The condition that explains it — always *a posteriori*— is *tenacity*.

Reconfigured and with a new sense, rather than different, the object restored begins again. In a way, the *tenacious object always begins twice*.⁷ Thus, two times of the same object make up a system,⁸ a correspondence which occurs by virtue of the invariants of its shape and matter. Its *shared threads* make the assembly possible, a manipulation first in the field of meaning, a transformation:

Many buildings are overlaid with association so effectively that they are entirely transformed; they cease to be buildings at all, but become rather three-dimensional representations of an event or an idea.⁹

The *readymade* object is transported from one field to another by a selection process (object and objective reach out to one another) and according to the change in coordinates which alter its interpretation. This *polysemy* —since the meanings of both moments are derived from the same object— open the door to a second construction: the temporary. The synchrony, the superposition of the same figure seen from two different moments, demonstrates that the assembly which makes the *tenacious object* possible is an assembly *of time*.

It is by virtue of this correspondence between materialities —before and after its reconfiguration— but also by virtue of the distinction which marks a turning point, that it is possible to unfold the *assembly of heterogeneous times*,¹⁰ trapping different moments under the same light. *Suspension* is but a momentary discontinuity which enables a change of scope and temporality. After all, every *objet trouvé* entails necessarily a *temps trouvé*, a manipulation or project lever. Likewise, the *readymade* object is also a *ready passed* available for the assembly of times. The formula of correspondence, the point of articulation, the artifice that shapes it is, in fact, the *tenacious object* —an omnitemporality practice that

no less than iconoclasts bent on its destruction.” David Lowenthal. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press, New York, 1985. Page 410.

⁶ In *Architectural Voices: Listening to Old Buildings*, David Littlefield interviews the British architect Julian Harrap, responsible for important interventions such as the one in John Soane’s Museum in London. Harrap states that preventing the intervention is a negligence: “You have to try and capture the idea of a building and balance it with the building’s decay and fortune. *It is like taming a monster*. Conservation is the most difficult design challenge there is —it’s the manipulation of a work of art which is decaying in front of your eyes. We have all seen a ruin translated into a dead box by putting a roof over it.” David Littlefield, Saskia Lewis. *Architectural Voices: Listening to Old Buildings*. *Op. cit.* Pages 198–199. Italics added.

⁷ The expression is borrowed from the relationship of resemblance, of correspondence, which exists for Georges Didi-Huberman between two moments of Art History. To put it simply, the author suggests two starting points for the beginning of Art History: “una vez nació con Plinio el Viejo en el año 77 de nuestra era; [...] por segunda vez nació casi quince siglos más tarde, con Vasari...” *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.* Page 12.

¹⁰ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo (ed.), Buenos Aires, 2000. Page 46.

brings together times which, by definition, are far apart.¹¹ It makes use of three supports and structures three fields.

Firstly, the support of the *material past*. The *tenacious object* is anchored in the past and has its foundation in an earlier continuous time; it has historicity. It recognizes the non-homogeneous character of this past, as not only the burden of its different episodes is diverse —shortening or lengthening periods of its history according to their significance—, but it also recognizes this relativity with regard to the exponential character of the chronologic perspective. The further away, the less events move, the closer they are, the more they change.

The past that the *tenacious object* goes back to escapes the simple chronology of dates, residing in the field “where the domain of the verifiable stops”,¹² a subjective construction:

Este tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud.¹³ Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial.¹⁴

By virtue of its materiality, the rugosity of this memory is based on the fact that *there is only history of the symptoms*,¹⁵ that is, it relies solely on the events, on the obstacles which stand out from an earlier continuous time.¹⁶ They are only the physical traces which the object is based on, only its footprints which it registers and incorporates to the anchorage of the past. Its *uchronia* is only material, based on what its morphology and materials express, a testimony which the following object can then treat *on the same level*.

+ + +

The second support of the chronological articulation is the *sliding present*. Dealing with a past constructed by means of its traces, the present also rests in a sophisticated and uncertain manner in the here and now. The *tenacious object* is a bit closer and a bit further of the momentary present. It lengthens in order to live in a *today* which is wider, subject to change, to discussion, to the action of the present which slides between the *now* of what has just been, the *now* of what is been, and the *now* of what will be. The decision of its form is already taken, but it belongs to the extended present insofar as it can be

¹¹ Anachronism as an “element of omnitemporality” is dealt in: Erich Auerbach. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. 1946. Page 539. [Spanish edition: Erich Auerbach. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. FCE, Mexico, 1950.]

¹² Jacques Rancière. “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien” in *L’Inactuel* n° 6, 1996. Pages 54–58.

¹³ The concept of “decantation” referred to the past is from Marc Bloch. Marc Bloch. *Apologie pour l’Histoire ou Métier d’Historien*. 1941-1942. [E. Bloch (ed.), Armand Colin, Paris, 1993. Spanish edition: Marc Bloch. *Introducción a la historia*. FCE, Mexico, 1970.]

¹⁴ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo. Op. cit.* Page 60.

¹⁵ *Ibid.* Page 63.

¹⁶ The idea of the event as an obstacle to history is from Henri Focillon. Henri Focillon. *Vie des formes*. PUF, Paris, 1943 [1970]. Page 99. [Spanish edition: Henri Focillon. *La vida de las formas y Elogio de la mano*. Xarait ediciones, Madrid, 1983.]

remedied, argued, transformed. It is a support with thickness on which it is difficult to intervene without taking into account the itinerary of its historicity. Its sliding condition enables to refer to its *memory* in its full scope:

Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más—que—pasado mnésico, es necesario el más—que—presente de un acto...¹⁷

Before the *more-than-present*, the action on the object is far from the *blank sheet*, the isolated solution, the occurrence. In its oscillation between synchronous references (of which it is charged), the object escapes from the commitment of the fleeting, snatching the moment indirectly. Rather than present, the *tenacious object* has *realitas*. As a result, it unfolds high degrees of pragmatism, conferred by its versatility, and an outstanding degree of indeterminacy and physical inertia. Its appearance, often derived from its significance, its *Bigness*,¹⁸ and a certain nihilism (the opposite of functionalistic determinism) broaden this degree of materialism which keeps it in constant evolution.

+ + +

The third and last support of the articulation convenes the *contingent future*. There is a transversal relationship between what the object *is* and what it can become as a possibility. This sort of independence of the *tenacious object* confers upon it greater freedom with regard to the temporary circumstances which, by mutating, make other objects obsolete. Its ability to adapt to a changing environment —undoing its ties and reconfiguring them for the umpteenth time— enables a smaller commitment with an immediate and foreseeable future, derived from the strict present. In a way, supports of both the present and the future are only connected provisionally. It is a weak and temporary union.

It is possible that, aware of this weakness in light of the *sliding present*, the future of the object depends more on its connection with the traces from the *material past*, but of a demystified past whose historicity in evolution includes the future itself. Thus, intervening on the object becomes an undertaking of greater involvement:

It is a process not only of identifying yourself with the past but of positioning yourself with the timeline of the building, of imagining yourself from the perspective of future generations, as *part of the past to come*.¹⁹

¹⁷ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo*. *Op. cit.* Page 43.

¹⁸ “Beyond a certain scale, architecture acquires the properties of Bigness. The best reason to broach Bigness is the one given by climbers of Mount Everest: ‘because it is there.’ [...] Such a mass can no longer be controlled by a single architectural gesture, or even by any combination of architectural gestures. [...] Bigness destroys, but it is also a new beginning. It can reassemble what it breaks.” Rem Koolhaas, Bruce Mau. *Small, Medium, Large, Extra-Large*. Jennifer Sigler (ed.), Monacelli Press, New York, 1995. Pages 495–516.

¹⁹ David Littlefield, Saskia Lewis. *Architectural Voices: Listening to Old Buildings*. *Op. cit.* Page 12. Italics added.

And this is because the *tenacious object* trusts maintaining the qualities of *authenticity* derived from this past:

...the value of history and memory, in an architectural respect, lies not in the fact that something notable once occurred, but in the fact that notable events might continue to occur. This is what might be called the *authentic building* [...] the one which continues to accommodate life.²⁰

The living object faces the future in an eclectic manner, unprejudiced, with the security that confers a degree of autonomy which the new object lacks. Recognizing itself as older, broader, less alert for the senseless, the *tenacious object* moves away from the ephemeral, knowing that it has been pierced by the *reflections of the future*.²¹

+ + +

The mental construction which mixes up times²² or which places something outside the one which would correspond, is an *anachronism*. “Caesar shot dead by a *browning*”,²³ for instance, represents a sacrilege for the historian, the greatest of all, an absurdity for the established *uchronia*. However, every reconstruction of the past, every visit to a non-contemporary time, represents an interference; it implies projecting meanings from external positions, unconnected, modifying their observation or their account. Thus, every remembrance of a past event implies a renovation of its history based on experiences occurring subsequently. The phenomenon, the *assembly of times*, has two directions, those which project from the past, and those which go towards it:

Ante una imagen —tan antigua como sea—, *el presente no cesa jamás de reconfigurarse* por poco que el desasimiento de la Mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del “especialista”. Ante una imagen —tan reciente, tan contemporánea como sea—, *el pasado no cesa nunca de reconfigurarse*, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión.²⁴

The artifice which materializes this impure history, which connects incompatible fields, rearranging the *material past* from the *sliding present* —and viceversa— and projecting this anomaly towards a *contingent future*, is the *tenacious object*. Its *tenacity* implies, among other things, a resistance against a linear reading of its temporality, as it fits into it in a complex manner. This sophistication explains, to a certain extent, how unstable its *tradition*²⁵ or its *origin* is:

²⁰ *Ibid.* Page 15.

²¹ Walter Benjamin quotes André Breton in Walter Benjamin. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. *Op. Cit.* Page 78.

²² Every chronological construction is an abstract mental construction.

²³ Olivier Dumoulin. “Anachronisme” in *Dictionnaire des sciences historiques*. A. Burguière (dir.), PUF, Paris, 1986. Page 34.

²⁴ Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. *Op. cit.* Page 32. Italics added.

²⁵ “La irrepitibilidad de la obra de arte es idéntica a su integración en el contexto de la tradición. [...] Una tradición que es [...] algo absolutamente vivo, mutable de manera extraordinaria.” Walter Benjamin. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. *Op. Cit.* Page 57.

El origen (*Ursprung*), aun siendo una categoría plenamente histórica (*historische Kategorie*), no tiene nada que ver con la genesis (*Entstehung*). Por ‘origen’ no se entiende el ser de algo que ha surgido, sino lo que está en camino de ser en el devenir y en el declinar. El origen es un torbellino en el río del devenir (*im Fluss des Werdens als Strudel*)...²⁶

The need to be, on the one hand, restored, and on the other hand, completed, constitutes this *anachronism* which the *tenacious object* possesses as a strategy of relationship, of connection, one that enables it to establish itself in the world permanently.

+ + +

Of course, there are no permanent objects, just as there are no *pure tenacious objects*. The figure describes an *ideal* object since, even though the action on its physicality has been reduced to a minimum —the work provided, the resources mobilized, the efforts invested—, the transforming action is ultimately necessary. The *pure tenacious object* is the object that remains unaltered, without intervention. It is, by definition, the opposite of restoration, even the opposite of conservation. It is the abandonment without the ruin, an impossibility for the natural tendency of the *permutations of matter*.

Hence, neither *Westbeth*, nor the *High Line*, nor *Chelsea Market* are *pure tenacious objects*. *Tenacity* is an asymptote which certain objects endorsed by their history tend to. Those that have shown to have a range of qualities which, in a particular circumstances, have proved to be sufficient to rescue the object from obsolescence to a new validity. The way for *tenacious objects* to do this, and which distinguishes them from others, is by achieving a large disproportion between means and ends, between the physical action employed and the resulting intangibles, of meaning, of *utilitas*.

However, this sort of dislocation might have not fitted in so easily if the situation had been otherwise. The suitability of the objects which prove to be *tenacious* is always so on the basis of a specific geographical and economic context, of particular socio-cultural coordinates, such as the ones given by the period of industrial abandonment of the lower Manhattan and from the consciousness of conservation and restoration which gathers momentum following the *Venice Charter* of 1964.²⁷ Only within this framework can the enhancement of industrial complexes which would have been previously discarded be explained. It is in the second half of the 20th century when the interest for the intrinsic value of the object becomes widespread beyond the monument or the work of art.²⁸ The

²⁶ Walter Benjamin. *Ursprung des deutschen Trauerspiel*. 1928. [*Gesammelte Schriften*. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (ed.), Frankfurt, 1972. I.1, page 225. Spanish edition: Walter Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus, Madrid, 1990.] Quoted in Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo*. Op. Cit. Page 128.

²⁷ Also known as the *International Charter on the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*, the resolution of the Second International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, held in Venice in 1964. See note number 41 of chapter II.

²⁸ It is important to distinguish between the continuity of the object by virtue of its *tenacity* and the conservation of the work motivated by a historical and artistic value. In the case of the work of art or the *monument*, the intervention is aimed at maintaining the intrinsic qualities of the object. Ideally, these should remain immutable. The commemorative value of the monument

performance criteria before the products from the past are subject to different schools of thought, constantly evolving. This is why the support of the present is, if possible, even more *sliding*:

Nuestros padres restauraban las estatuas; nosotros les quitamos su nariz falsa y sus prótesis; nuestros descendientes, a su vez, harán probablemente otra cosa. Nuestro punto de vista actual representa a la vez una ganancia y una pérdida.²⁹

+ + +

In spite of its uncertain fate, of depending on the combination of circumstances of a cross-cutting nature, some fortuitous, unforeseeable... there is a tendency which occurs in every object of proved *tenacity*, maybe even a fantastic quality: being recognizable by the consecutive interveners throughout its history as an artifact worthy of being maintained, reused, all of them convinced that its renewed *placing-in-the-world* always represents an opportunity, and its discard a loss.

Because, in having achieved it once, lies the promise of doing it again, and the object thus falls into the oldest trap³⁰ ever invented to tame, to maybe fool history in its inexorable linear flow: the mental device of the loop, of the cyclical flow, the tangle of the circular time where the past of the object, but also the future, must return; a sort of *Samsara*.³¹

Reconfigured and restored after every suspension —the *impasse* that leaves it facing the abyss of demolition or oblivion—, the object consolidates, grows stronger, endorsing its belonging to the world, more alive than the relics or the monuments which arrive intact. In the recurring traces of adaptation lies the evidence of its historicity, of its reality, of its *tenacity*. They are objects which can be *scratched by reality*, and still remain unbroken. They have changed and will change, accompanying time.

There is a kind of objects which keeps the secrets of the city. Unfolding an extraordinary *persistence*,³² they add up to the *older artifacts* to define their *direction* and their *meaning*.³³ While the rest disappears or is rebuilt —or remains immutable under the surface—, its layer is exposed, its streaks become eroded only to reappear, strengthened. They are objects of a different robustness, continuous and mutable moments such as the city that

resides in its permanence, in its statism. In the case of the *tenacious object*, at least one of its intangibles must mutate in order to take the leap forward from one means to another.

²⁹ Marguerite Yourcenar. *El tiempo, gran escultor*. Alfaguara, Madrid, 1983.

³⁰ María Teresa Muñoz. “Tres trampas: Deleuze, Oteiza, Steinberg” in *CIRCO* 185. CIRCO M.R.T. Cooperativa de ideas, Madrid, 2013.

³¹ Cyclical, Buddhist conception of time. Gridthiya Gawee Wong: “Cyclical Time: the Trap” in *ART PAPERS* vol. 37, number 1. Atlanta, January-February, 2013. Pages 37-39.

³² Aldo Rossi refers to the phenomenon of “persistences” coined by Marcel Poète in Aldo Rossi. *L'architettura della città. Op. Cit.* Page 59. Italics added.

³³ “...las ciudades permanecen sobre ejes de desarrollo, mantienen la posición de sus trazados, crecen según la dirección y con el significado de hechos más antiguos que los actuales, remotos a menudo. Muchas veces estos hechos permanecen, están dotados de vitalidad continua, y a veces se destruyen; queda entonces la permanencia de las formas, los signos físicos del *locus*”. *Ibid.*

lives in them. They are places of optimism, assemblies of time, for they twist it as they string together the history of progress.

+ + +

There are architectural works that are born complete because, in reality, they were already complete. In new hands, their previous qualities and the stories they bear are recognized. In the threads that remain lies the sense of what the object once was and will be again.

There are architectural works that are born anachronistic, not because they belong to another period but because they cherish the possibility of many others in one same body, changing presents to continue in the world.

*There are architectural works that are born tenacious because, against all odds, they remain among us, and perhaps today are always still.*³⁴

³⁴ “Hoy es siempre todavía.” Antonio Machado. *Proverbios y cantares. Nuevas Canciones (I)*. CLXI–VIII, 1924.

Bibliografía

Bibliografía general

- ARNHEIM, Rudolf. *Towards a Psychology of Art. Entropy and Art*. University of California Press., Berkeley, California, 1966. [Versión consultada: *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. R. Gómez Díaz, N. Míguez (traductores). Alianza Ed., Madrid, 1986.]
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et Simulation*. Edition Galilée, 1981. [Edición consultada: Sheila F. Glaser (trad.). *Simulacra and Simulation*. The University of Michigan Press. Michigan, 1994.]
- BENJAMIN, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” en *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989. [Edición consultada: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Obras libro I/vol. 2*. Alfredo Brotons Muñoz, (trad.). Abada Editores, 2008.]
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo (ed.), Buenos Aires, 2000.
- FOSTER, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-garde at the end of the Century*. MIT Press, Cambridge, MA, 1996.
- HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel. *Autenticidad y monumento*. Adaba Editores, Madrid, 2013.
- ICOMOS. *Nara Document on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*. ICOMOS, Nara, 1995.
- JOKILEHTO, Jukka. 1999. *A history of Architectural Conservation*. Butterworth-Heinemann, Oxford, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. The MIT Press, Cambridge, MA, 1977.
- KRAUSS, Rosalind. *Under Blue Cup*. The MIT Press, Cambridge, MA, 2011.
- LOWENTHAL, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press, Nueva York, 1985.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La Habitación Vacante*. Editorial Pre-textos, Gerona, 1999.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan; CLIMENT, Javier. “Del lado de la entropía” en *MPAA: Estudios oficiales de máster y doctorado en proyectos arquitectónicos avanzados 2009/2010*. Mairera Libros, E.T.S.A.M., Madrid, 2010.
- ROSE, Brian. *Meatpacking District*. Golden Section Publishers, Nueva York, 2014.
- ROSSI, Aldo. *L'architettura della città*. Padova, 1966. [Edición consultada: *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona, 2010.]
- STERN, R.; MELLINS, T; FISHMAN, D. *New York 1960: Architecture and Urbanism between the Second World War and the Bicentennial*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995.
- YOURCENAR, Marguerite. *El tiempo, gran escultor*. Alfaguara, Madrid, 1983.

Bibliografía de Casos

Westbeth

DOLKART, Andrew S. *Westbeth: National Register of Historic Places Nomination Form*. National Park Service, Washington, DC, 2009.

MEIER, Richard. *Artists' Housing New York* [planos de ejecución]. Nueva York, 5 junio 1968. En *Elemental Architecture LLC*, 350 Séptima avenida, Nueva York.

DAHL, Per-Johan. "The Story of Westbeth: discovering the abstract lines of an artists' colony" in *The Journal of Architecture*, 19:3, 2014.

RUESCAS, Juan. *Entrevista a Carl Stein, John Barboni y Tom Abraham*. Celebrada en Elemental Architecture LLC, 350 Séptima avenida, Nueva York, 10 abril 2015. *Sin publicación anterior*.

SHOCKLEY, Jay. *Greenwich Village Historic District Designation Report (LP-2391)*. Landmarks Preservation Commission, Designation List 449, Nueva York, 25 de octubre, 2011.

The High Line

DAVID, Joshua; HAMMOND, Robert. *High Line: The Inside Story of New York City's Park in the Sky*. Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2011.

FIELD OPERATIONS, DILLER SCOFIDIO + RENFRO. *Designing the High Line: Gansevoort Street to 30th Street*. Friends of the High Line, Nueva York, 2008.

LA FARGE, Annik. *On The High Line: Exploring America's Most Original Urban Park*. Thames & Hudson Inc., Nueva York, 2012.

STERNFELD, Joel. *Walking the High Line*. Steidl/Pace/MacGill Gallery, New York, 2001. [Edición consultada: Steidl, Göttingen, 2012].

Chelsea Market

RADMER, Sue. *Gansevoort Market Historic District: National Register of Historic Places Nomination Form*. National Park Service, Washington DC, 2007.

RUESCAS, Juan. *Entrevista a Jeff Vandeberg*. Celebrada en Vandeberg Architects, 152 avenida Madison, Nueva York, 16 marzo 2015, 27 marzo 2015, 27 abril 2015. *Sin publicación anterior*.

VANDEBERG, Jeff. *The Chelsea Market: A Brief Narrative*. 1997. *Sin publicación anterior*.

VANDEBERG, Jeff. *Seoul Presentation*. [Archivo digital de diapositivas], 17 diciembre 2014.

Conversaciones

Carl Stein, John Barboni y Tom Abraham

Inhouse architects, arquitectos conservadores de *Westbeth*.

Entrevista realizada en *Elemental Architecture LLC*, en el número 350 de la Séptima avenida de Nueva York, el 10 de abril de 2015.

Adam Ganser

Vicepresidente de *Friends of the High Line*.

Entrevista realizada en la sede de *Friends of the High Line* del 820 de la calle *Washington* de Nueva York, el 14 de mayo de 2015.

Jeff Vandeberg

Titular de *Vandeberg Architects*, autor del proyecto de *Chelsea Market*.

Entrevista realizada en la oficina de *Vandeberg Architects*, del número 152 de la avenida *Madison* de Nueva York, los días 16 de marzo, 27 de marzo y 27 de abril de 2015.

Brian Rose

Fotógrafo, autor de *Meatpacking District*, 2014.

Entrevista realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (*MoMA*), en el número 11 de la calle 53 oeste de Nueva York, el 3 de abril de 2015.

Resumen inglés

SUMMARY

Westbeth builds a bridge between the industrial constructions of the 19th century and the *loft* of the 21st century. It illustrates how the basilical nature of many manufacturing constructions of the late 19th century naturally turns into live–work spaces born from the urban stacking of *lofts*. The lack of programmatic determination allows the transition between the production methods that these spaces are capable of housing: from the industrial to the artistic. The intervention which makes it possible is based to a large extent on the lack of functionalistic regulation that the new activity takes on by nature. This deregulation of the space within the framework of each unit is also a deregulation of schedules and the boundaries between working and living.

The transformation of *Bell Telephone Laboratories* into a housing complex for artists brings to light how the game of superpositions reveals disagreements which prove the real material continuity of the guest, now adapted. Thus, it is difficult to believe that the imported order fits in without causing tension in a previous pattern that has changed conditions. The adjustment does not easily go unnoticed, as the friction—however small it may be—exists by definition. Therefore, the resulting irregularities are almost hallmarks of the reuse process.

In addition to the visible adaptation, there are intangible conditions that the inherited complex brings along as former obligations or frozen ties. It is a superimposed and unavoidable order, the regulatory one, that the *Westbeth* project deals with in the same terms. The new evacuation requirements are resolved with new contiguities; the obligation of defining housing units is undertaken through disciplinary means of representation; planning is met by further planning. This is how regulation provisions are dealt with, a layer that was once affixed and is now obsolete, but which—in spite of being contingent—must be assumed as a pre-existence. The resolution of its conflicts leaves traces as minimum movements which the new object incorporates as if they were characteristic.

As in any reconversion, the additive action is preceded by a subtraction. The purpose of the *Westbeth* project is operating the minimum intervention possible, which includes a varied destructive action that is described with three figures of varying scope. By means of the *sanding of varnish*, the most superficial one, strata that have lost their validity are recovered, terminals atrophied by the sedimentation of new adhesions reclaimed. Its cleaning implies recovering its capacity of relationship with a medium from which they are isolated. Performed in greater depth, the sanding can imply the elimination of elements that returns degrees of liberty to the complex, unearthing what remains latent. It is the reverse process of time.

More incisive, the *intersection* operates by piercing specific strata, with precision, from one side of reality to another. In its application, the new makes itself present by the selective subtraction of the old. The intersection is common to architectural objects with new cross-cutting needs to what was previous. In *Westbeth*, the small local cutting operations in the concrete slabs succeed in opening the section to another world, thus expanding the artifact's possibilities.

With the *clearing*, the subtractive action stands out on its own. The elimination of entire parts of the *Bell Labs* block implies an action of great significance which creates a new,

collective space, polarized by the surrounding activity. The absence resulting from the demolition implies a new form of relationship with the neighbourhood which, however, is not programmed. It is a true urban strategy, in every sense of the word, where the uncertainty of the resulting space has the density of the public.

After the selective action comes the systematic one. Strategically, the *Westbeth* operation lies in the agreement between two systems, one left by the compendium of the laboratory buildings and another that is displayed over it, addressing emerging needs. Both the inherited and the new are based on a complex consistency capable of variation. The implementation distinguishes between the essential, the lofts, and the adjective, the collective spaces. Both aspects of the new program are included in the suitability of *Westbeth's* pre-existences, key in their rapport for an environment where artists and creators not only work but also exchange ideas and results amongst themselves and with the community. *Lofts* and common spaces fit in and complement each other. And the relationship between systems, past and present, adopted and adapted, shows that the choice of *Bell Telephone Laboratories* for the new use is entirely appropriate.

Thus, in *Westbeth*, the two necessary conditions for a favourable reconversion are found. Firstly, that the object and the objective meet; as in the case of *readymade*, pre-existence and objective must discover each other. Secondly, that both the guest and the lessee have sufficient adaptability so as to allow a flexible encounter. In such a way, object and activity must find each other and recognize each other in their mutual suitability; adapt and adjust by virtue of their versatility, and must do so reciprocally. The agreement allows the use and “re-use” of a past structure; in other words, its *adaptive reuse*. This practice extends the life of the pre-existences, reduces the cost of the new activity and contributes to the sense of “place”. The ties of the object with the environment emerge stronger and their relationships become more complex as they are singled out.

Regardless of its scale and its significance, the adaptation has, inexorably, a tangible translation. The necessary effort in the transformation (the magnitude of the resources, work, material and energy supplied) places the intervention in an axis that joins the construction *ex novo*, on the one side, with the ruin, on the other. On the side of the minimum intervention or the ruin, we find the cases that are equipped with better qualities in terms of suitability and flexibility. As in so many industrial examples of that time which manage to make an eclectic use of past structures, *Westbeth* stands on this side, taking advantage of the lack of determinants, a generic nature mainly based on what is *not* there. The opposite are actions which fail to sew up pre-existences and new needs, and which require a complete *re-made*, creating the object from scratch.

Thus, being able to reuse much of what is given enables the synchronic observation of the same reality. By considering it the same, the object establishes ties that characterize it simultaneously from the past and from the present. The project turns into a problem of coincidences between the forms of different needs. A necessarily deductive component is added to the inductive uncertainty of any creative process. The obsolescence having been defeated, the renewed object maintains a sort of *shared threads* with the object it once was, a combination of invariants that continue to exist and that provide its being-in-the-world. Similarly to the mechanisms that explain the rupture and reconfiguration of semantic relationships with the surreal object (where the spectator confronts, for instance, a question resulting from a homophone coincidence), the ambivalence of a structure in time allows us to talk about a *polysemic building*: the artifact that makes it possible to combine two moments of the same construction, an anachronism. There is

thus a correspondence between two meanings of the same object, between two moments of a material constant, a long-distance relationship referred to a shared axis formed by those threads. For the intervention project, knowing the axis is having the keys that keep the pre-existences and the new object together, in such a way that the intervention can let go of some of those threads, leaving only those which form the solid core of what is necessary between opposing branches, those which open to the future and those which diverge into the past.

+ + +

The High Line starts from a ruin, the result of a natural action that silently claims what the city has forgotten. With no action in the opposite direction, the probabilistic trend of *matter permutations* towards an increasing irregularity explains the state of abandonment the elevated railway line has fallen into before the intervention. Rather than in terms of order and disorder, the state of affairs on the platform of the old railway line is described as clusters and consistencies that come apart. Thus, the *entropic* measure of its description increases with time, echoing the complexity and uncertainty of these descriptions. Decades after ceasing to render service, the *West Side Improvement* viaduct dissolves in its own circumstances. The ruin becomes a greater ruin.

Before becoming a ruin, the elevated rail line has a good number of ties that connect it to its economic and productive environment... As a deployment of relationship vectors (agreement, opposition or independence) these ties provide it with the sense of belonging to a specific time and place. In the mid-twentieth century, with the series of changes suffered by the industry in general and the decline in the activity of *Meatpacking* in particular, the railway line loses its main connection with the environment: its *utilitas*. The change in conditions causes its isolation. The *rupture of ties* leads to a true disruption in the flow of relationships between the infrastructure as asset and the viaduct as object. In the disconnection activity—artifact, *The High Line* falls into a crisis.

Without anchorage to reality, the object remains suspended. The viaduct's inactivity makes its *raison d'être* remain only as a possibility, looking forward to the new conditions that enable the reclosing. At that point, the intervention project has in its hands the resulting object as *authentic* as it may be. Its refurbishment is a utopian intervention as having an impact on what is intended to be preserved always implies an interference; transformation alters its historicity. Here is the discussion. The *restoration* efforts defend the return to a distant origin, even mythical. The *conservation* efforts protect its complete account, the aura that the object has gained along the way. Both face the distress of the symbiosis between *figure and matter* that the object possesses before falling into crisis, a coherence which —altered— can sentence it to the effect of the *mask*, the *mummification* or the *display cabinet*. This is one of the major challenges which the *object of suspended ties* faces, that of the palimpsest: being both an image of the past and a support of the future, and being so without loss.

By erasing the surface of its platform, *The High Line* lets go of part of the past and its circumstances, expanding the scope of possibilities of what remains. To undo is to cut out determinants, multiplying the options which the object has of reformulating itself towards a more uncertain ending. In the descriptions, more uncertainty implies more *entropy* in the materiality of the ruin and —on the board— an increase of *possible projects*.

At the top of the viaduct, the “bulldoze” action (or levelling by demolition) implies not only the erasure of what time has deposited during decades, but also the elimination of a good number of conditions no longer required by the new project, opening up the range of possibilities. The less restrictive character of the permanent points to the *blank sheet*, an asymptote of maximum liberty where there is room for any imaginable solution, as there was originally.

The opposite of the lack of determinants are the laws which define the object in the form of concentrations and agglomerations. From the extraction of raw materials to the assembly of pieces which make up the finished work, material laws build up as characteristics and project specifications. The convergent result is an object which—in its opening in the thirties—excludes all others from its definition. This investment is contained in the warp of its knots, assembling the concentrations and dispersions which the object *is*. The object accumulates in this way the *structure tension*, a sort of potential energy which accumulates invested effort and counteracts the inevitable permutations of matter. However, the moment of its installation in the world represents a turning point, as the converging trend of its laws has hit its peak. From this moment onwards, the object is no longer isolated in its hypothesis, and requires consecutive contributions that delay its ruin.

The High Line project preserves, as far as possible, the powerful structure which once erected the railway transport above the streets and avenues of the *Lower West Side* but, paradoxically, eliminates the rest, removing every trace of the ruin whose photographic representation is key against its demolition. The formidable photographer captures a path that has been forgotten a few meters above the city which, however, it seems to precede. With the ruin removed, the intervention tries to get back that aspect through considerable constructive efforts and exhaustive forecasting, control and maintenance systems of the wild garden. It is a *simulation* which erases to the limit the traces of its model, preserving the frame which holds this absence. A similar reality to the one which once existed is constructed in the empty space, a striking resemblance, an imitation which, having broken the object’s material chain, is neither a forgery nor a reproduction by virtue of an alibi: the natural. If matter is living matter, it is never a substitute; the gardens are neither true nor false if their components are born and die. But, in addition, the project that lives must also disguise, camouflage what it doesn’t want to have, a control device which preserves the aspect of those photographs, a subrogate of said abandonment. The contradiction becomes clear: control is contrary to the ruin.

Perversion lies in recreating a past that has disappeared *in the exact place that it once occupied*. The project that connects what is new and its context is based on a sophisticated game between what is maintained and what it pretends to maintain, taking it to an extreme where the logic becomes meaningless. There is no longer any difference between what is true and what is false, between what is real and what is imaginary. Without simulating the imaginary—that is, the simulacrum—the scenery of the elevated platform plays the *hyperreality* card. An area is designed in which the representation no longer makes sense (reality and image are the same thing), one in which the vertigo of an aggravated nature is achieved by means of the real deconstruction of its details. Furthermore, the combination of scenes makes use of the digital, of the possibilities of the diagrammatic adjustment in movement to modify and intensify the experience which changes with the seasons. In an environment densified by the senses, everything is a show, and all are actors playing their part for other actors. Perception, saturated, is a collective perception, a social celebration. Everything is exposed on a tray that raises the viewer to the role of

protagonist, a revision of the classical pedestal, intervention and context where diverse worlds —the exhibiting and the exhibited— are made compatible given their hyperreality.

Simulation, artifice and constant provision of resources enable the object to settle again in the world. The new ties include the memory of photographs that recall something that disappeared, the collective imagination of its visitors. It is undoubtedly an effective reconfiguration strategy which, however, is not exempt from uncertainty. Only time can say if the tension achieved by the conflicts and paradoxes is sustainable in an environment of unstable relationships, new and historical.

+ + +

Chelsea Market is an echo of what once was, a heterogeneous ensemble joined together by an idea. Since its origin over a century ago, the biscuit factory *Nabisco* (author of the famous Oreo Cookie) undergoes a constant process of expansion of its facilities in New York. Having experienced a dizzying expansion for decades, *The National Biscuit Company* adds new parts to its complex without a general forecast, making it necessary to constantly readapt. Also continuously updating its methods of production, always innovative, the readjustment disrupts the buildings but keeps them together with a guiding thread: that of its processes. Like *Westbeth*, incapable of further expansion in the urban environment, *Nabisco* abandons the city.

After several decades of fragmented under-utilisation of the factory, a new initiative finally arises that seeks to completely colonize its main block. Devoid of its former commercial ties, the conglomerate switches to serve another project entirely. Other business conditions —with the lowest possible cost— intend to transform it into a “market”, unearthing the highest number of threads linking it to its past. It is an operation where rupture with its industrial legacy must be selective. The transition from one moment to the next is illustrated with the metaphor of the *bridge over the gorge*. The necessary effort is the altitude of the mountains. On one side, the structure tension accumulates in height the work performed on the past object. On the other side of the gorge, awaits the new, with equal need for investment. The crisis is the gap that separates them, the discontinuity which the project must resolve. The total rupture of ties makes it harder to go from one side to the other, a loss of potential energy — descending and ascending on opposite sides. The reconfiguration, however, implies a leap forward: the threads suspended from one side to the other enable the object to do a short journey between worlds of different circumstances, a short circuit.

Between the threads which do not serve in the leap of *Chelsea Market* are those of the disembarkation of vertical cores. High storeys spaces, while perfectly capable of hosting new activity, are served by multiple staircases and elevators situated along the entire perimeter. This condition raises the problem of the multiplication of the number of lobbies in access floors. Moving from a unique user to a multiple user requires a single solution to overcome the obstacle. To this end, the “concourse” is projected.

This is the name given to the intervention which opens a great shopping colonnade on the ground-floor crossing the block from side to side. The solution not only creates a necessary common lobby, it also turns the inner street into the new object’s primary

focus, the main argument of its reconversion. It is impossible not to feel the echo of the *doublet*, the longitudinal furnace that traversed the block end-to-end in times of *Nabisco*. The operation carves a path, being sensible to the particular without losing the complete vision of joining opposite avenues of the block. The strategy is to engage in punctual demolitions where compartmentalization opposes continuity. Cuts in factories re-establish the unity of the whole construction, its upside-down history. Originally, *Nabisco* was one single building. Every new adherence implied a small local adjustment and a modification of the ensemble towards a whole. After the departure of the company and the emergence of segregations, the path is reversed. The *Chelsea Market* project returns to its origin overcoming, through incisions, the autism of the parts which, detached, ceased to form a whole. The intervention is a movement towards a unit that already existed.

In detail, the project makes it through the sum of flexible tactics. Without exactly knowing what awaits on the other side of each demolition, it is decided not to define the construction detail *a priori* opting, instead, for a *protocol*. This gives the necessary room for manoeuvre to each profession to adjust particularities which will be crucial for the character of the work.

The strictly material also exists as a single thing. *Nabisco* is a great universe full of things which are relocated, which move around within a delimited context. Thus, all that remains in good condition ends up being reused, both unusual pieces and the elements and materials themselves which may be removed and relocated. In the *game of objects*, some come from earlier times with a renewed inertia, such as *relics*; others are imported or integrated with the guest's adaptation, such as *incrustations*; and there are *adherences*, the layer that the new use needs to unfurl in order to regain its validity. The result is an environment which is read with the age-mixture of these materials, although the configuration is a different one, much more recent.

If the objects' aging is translated into its *cooling*, then *Chelsea Market* can be explained from the mixture of temperatures. The reconstruction doesn't encapsulate the legacy of *Nabisco* plunging it to the isolation of the museum. In failing to do so, it enables a coexistence in continuum of elements which, from their different temporalities, define the same space. The environment that assimilates the mixture is in continuous oscillation. The elements that have crystallized coexist with the new arrivals and the result is a mild atmosphere, a place where what dates back a century is capable of naturally absorbing the new, noticeably raising its temperature.

The assembly of substances plunge the environment in a sort of *lethargy*. The combination of surfaces, rather than defining spaces, dispels environments. By integrating them, the visitor is surrounded by densities, textures and smells which the market wraps him with. The body, touch, is what finally is exposed to the temperature of the things and their atmospheres. This is why it there is no need to run the fingers along the sculptures that inhabit the *concourse* to feel the softness and the polish, nor along the dry harshness of the metallic pieces to know their coldness. Because touch was already there; it is the eye that remembers it.

In the field of meaning, the diverse is also conjugated. What the market constructs as rupture, suspension and reconfiguration enters unavoidably in the game of representation, becoming not only an adapted reality, but also a *sign*. The deliberate game of signs is possible by virtue of the so-called *semiotic turn*, which arises in modern art when it gains autonomy and arbitrariness. From the surreal "crisis of the object" and

reassemblage, to the constructivist *milling*, the phenomenological *bracketing*, or the literary “estrangement”, there are many mechanisms which try to relieve the significant of its meaning. But the “liberalization” of the sign consolidates when structuralism leads to linguistic poststructuralism, in which —without the anchor of an origin, of an etymology— the text is incapable of escaping from relativism; it only makes sense with the interrelationship of signifiants. This interdependence occurs in the combination of elements of *Chelsea Market*. Found and gathered together, the objects of the old complex form decontextualized units of meaning. The semantic field of the *concourse* scenes is defined by the relationships between the objects, as signs, as they establish said relationships with each other. Thanks to the distance due to the change of context —of location, of period— objects play forming new, imaginary and evocative realities since their function and temporality do not match.

This incongruity is enriched, on many occasions, by the appearance of elements of the *index*. Unlike other signs which depend on the iconic or symbolic convention, the index gives meaning to the space by direct action, exhibiting traces resulting from its extraction, its assembly, its embedding, and thus leaving behind the tangible testimony of the making of its transformation and of its history.

To a certain extent, the *new—old* complex is both a deconstruction and a “pastiche” of *Nabisco*, the dissolution of the sign in its two architectural perspectives. And it goes without saying that the game of semantic transformation is only possible insofar as the assembly components are *readymades*: objects selected and removed from their comfortable place, occupying new places where —because of the need for understanding— the observer projects new senses on them. From the holistic point of view, *Nabisco* is, as a whole, a *readymade*, not only as a physical object, but also as a complete idea with over a century.

+ + +

*Revisión del
1 de noviembre de 2015.*